Рид Таккер

MARVEL VS DC

ВЕЛИКОЕ ПРОТИВОСТОЯНИЕ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга о великом противостоянии двух гигантов индустрии комиксов и кино — Marvel и DC. Автор расскажет истории создания двух таких похожих на первый взгляд, но совершенно разных корпораций. Одна существует уже почти сто лет, а вторая — всего шестьдесят. Одна подарила нам Супермена, Бэтмена, Чудо-женщину и Флэша, а другая — Человека-Паука, Капитана Америку и Железного Человека. Одна уверенно развивает киновселенную на больших экранах, вторая только встала на этот путь, но как успешно идет по нему. Помимо увлекательного рассказа в тексте много комментариев и историй от знаменитых людей — Уилла Смита, Зака Снайдера, Дуэйна «Скалы» Джонсона, Себастиана Стэна и, конечно, Стэна Ли. История многолетнего соперничества, взлеты и падения конкурентов, громкие ссоры и тихие информационные войны, создание величайших героев и закулисье вселенной — все это и многое другое на страницах этой книги! • Кто победит: Бэтмен или Капитан Америка? • У кого воровали персонажей? • Зачем Стэн Ли читал все письма фанатов? • Как DC украли лучшего художника у Marvel?

- Рид Таккер
  -
  -
  - Пролог
  - Введение
  - Глава 1. «DC» становится восьмисотфунтовой гориллой индустрии комиксов
  - Глава 2. Великан «Marvel» раскачивает лодку
  - Глава 3. «Вы поверите, что человек может летать»
  - Глава 4. «DC» отчаянно гонятся за «Marvel»
  - Глава 5. «Дьявольский конкурент»[69] пытается совершить ограбление, достойное заголовков газет
  - Глава 6. Столкновение вселенных (наконец-то!)
  - Глава 7. «DC» перезагружаются и бросают вызов «Marvel»
  - Глава 8. Соперничество обостряется
  - Глава 9. Битва переходит на новую арену — в магазин комиксов
  - Глава 10. Большая и смелая игра «DC»
  - Глава 11. От ядерного взрыва до эпичного провала
  - Глава 12. Война переходит границы

- Глава 13. Фильмы и телесериалы о супергероях захватывают мир
- Глава 14. Соперничество перемещается с прилавков в зал заседаний
- Эпилог
- Благодарности

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37

- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81

- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125

- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169

- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213

- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238

Рид Таккер
Marvel vs DC
Великое противостояние двух вселенных

Reed Tucker
Slugfest: Inside the Epic, 50-year Battle between Marvel and DC
© 2017 by Reed Tucker
This edition is published by arrangement with
WAXMAN LEAVELL LITERARY AGENCY and The Van Lear Agency LLC

© Попова А., перевод на русский язык, 2017
© Оформление. ООО «Издательство „Эксмо“», 2018

* * *

Посвящается фанатам, которые на протяжении нескольких десятков лет неустанно пытались ответить на главный вопрос, которому посвящена эта книга, не жалея голоса, клавиатуры и иногда кулаков.

Пролог

Я впервые столкнулся с настоящей культурой комиксов, когда друг привел меня в магазин под названием «Комиксы Дейва» («Dave's Comics») в Ричмонде штата Вирджинии в середине 80-х годов.

Магазин этот находился в длинном торговом центре, вниз по улице от университета. Миллениалы и другие люди определенного возраста, которые почти всю свою жизнь прожили бок о бок с супергероями и для которых прийти в забавный книжный магазин значит то же, что прийти в чистый, хорошо освещенный хипстерский бар, где даже макиато ненастоящий, с трудом могут себе представить, какими странными и маргинальными раньше были магазины комиксов.

Магазинчик примостился в конце аллеи, и с одной стороны на него наседала парикмахерская, из которой пахло химией, а с другой располагались мусорные контейнеры. Магазин был крошечный — всего 18 квадратных метров. Вроде. Это место выглядело так, как будто раньше было кладовкой для швабр торгового центра, пока в один прекрасный день владельцу не стукнуло в голову, что можно его отмыть и сдать в аренду за несколько долларов.

Новые комиксы выставлялись на двух скромных деревянных стойках, и в те времена вся недельная продукция компаний «Marvel» и «DC» как раз могла на них уместиться. Сегодня для этого нужен, пожалуй, весь торговый центр.

Остальное пространство занимали длинные белые картонные коробки, которые громоздились друг на друга, скрывая за собой всю комнату, и таили в себе несметное число чудес.

Если вам показалось, что это веселое место, где ребенок может провести весь день, то это не так. У Дейва было строго запрещено просматривать комиксы, чтобы они не потеряли товарный вид, и он и его сотрудники были непреклонны. Непреклонны, как мичиганские военные. Только начни рыться в какой-нибудь коробке, и на тебя немедленно наорут. Если тебе нужен определенный старый выпуск, смиренно его попроси, после чего продавец громко вздохнет, поднимется из-за прилавка и начнет вытаскивать неподписанные коробки из стопок, снимая и водружая их обратно одну за другой, пока не найдет нужную.

Со временем магазин переехал в другое помещение в том же торговом центре, где были такие удобства, как, например, вентиляция. До самого закрытия в 2015 году в связи с внезапной смертью владельца магазин исправно работал многие годы. И как

и у многих магазинов комиксов, его рост, вероятно, был отчасти связан с расширением клиентской базы, потому что все больше читателей понимали (как говорилось в множестве одинаковых газетных заголовков), что «комиксы уже не только для детей».

Я пришел к тому же заключению еще в детстве. Помню, как в 1986 году рассмотрел в витрине за прилавком книжного магазина самый дерзкий образ Бэтмена, который только видел.

Кассир поймал мой взгляд и совершенно невзначай сказал: «Ты должен его купить. Он изменит твою жизнь».

И я его купил. Это была книга Фрэнка Миллера «Бэтмен. Возвращение Темного рыцаря» («Batman: The Dark Knight Returns»), известная как самое крутое произведение западной цивилизации. (Ваше мнение может отличаться.)

Я сразу понял, что этот комикс не такой, как другие, — и не только потому, что он стоил $12,95 и на него ушла значительная часть карманных денег. Это была настоящая книга, напечатанная на плотной бумаге, которая не расползалась от того, что ты ее листаешь. Рисунки были графичными и подвижными, а герой представал на страницах темным и жестоким, словно страшный невидимый призрак, который охотился за преступниками, спрыгивая с крыш и парализуя их мощным ударом ногами. Этот Бэтмен был совсем не похож на того Бэтмена, чьи приключения показывали в утренних субботних мультиках. Он был опасным и взрослым. Даже костюм его был темнее, и на груди у него не было желтой овальной эмблемы.

Тогда я не понял эту книгу, но она стала настоящим событием в истории книг комиксов. Она стала отправной точкой для последующих важных изменений, благодаря которым в комиксах произошла революция, сделавшая героев более сложными и современными. И мне посчастливилось быть в идеальном возрасте для того, чтобы насладиться этой революцией.

В той Америке, где я родился, комиксы считались почти исключительно детской забавой. Считалось, что их читают до тех пор, пока не вырастут из них, то есть примерно до 11 лет. Потом нужно найти себе другие занятия (например, упрашивать кого-нибудь на парковке у супермаркета, чтобы он купил тебе пиво), а на твое место придут более юные читатели. И так до бесконечности.

У меня почти вся жизнь ушла на то, чтобы разорвать этот круг. Когда я уже собирался стать взрослым и забыть о супергероях, супергерои начали расти со мной.

Когда вышли такие взрослые книги, как «Хранители» («Watchmen») и «Сага о Болотной твари» («The Saga of Swamp

Thing»), и началась волна телепередач и фильмов по комиксам, герои тоже повзрослели. Так что мое поколение стало первым, кому не надо было вырастать из комиксов о супергероях. Отправьтесь на любую конвенцию комиксов сегодня, и вы увидите толпу взрослых людей, которые с любопытством разглядывают палатки и борются на пластиковых мечах, нарядившись в ярко-красные костюмы Дэдпула. Наверное, это все еще не самый удачный образ для фотографии в «Тиндере», но с точки зрения массовой культуры люди еще никогда не были настолько вовлечены в процесс.

Сегодня индустрия супергероев оценивается в миллиарды долларов, и, как и 50 лет назад, «Marvel» и «DC» остаются ключевыми игроками на рынке — как «Кока-Кола» и «Пепси», только про спандекс — и до сих пор не уступают друг другу в борьбе, словно Бэтмен и Джокер.

Но лично я не приписал бы ни одной из этих компаний статус злодея. У меня нет интересов ни на стороне «Marvel», ни на стороне «DC». Сегодня я не читаю комиксы этих компаний, меня больше интересуют независимые издания, в которых нет супергероев, например, «Сага» («Saga»), «Преступники» («Criminals»), «Королева и страна» («Queen by Country») или «Ходячие мертвецы» («The Walking Dead»).

Если у меня и есть предубеждение, то только насчет фильмов «Marvel», которые можно без опасения назвать объективно более качественными, чем у «DC». По крайней мере тех, что вышли у «DC» недавно. В течение десяти лет я писал обзоры на фильмы для издания «Нью-Йорк пост» — хорошо оплачиваемая подработка, которая позволяет бесплатно ходить в кино в рабочее время, — и, скажем, когда дело дошло до фильма «Бэтмен против Супермена: На заре справедливости» («Batman v Superman: Down of Justice»), я пожалел, что не сижу в офисе. Не думаю, что это делает меня фанатом «Marvel». Это значит только, что я могу трезво оценивать то, что вижу.

Бешеные фанаты обеих компаний бесконечно спорят, кто же лучше, «Marvel» или «DC», уже несколько десятилетий, и я не уверен, что моя книга поставит точку в этом споре. Этот спор по определению бесконечен. Зато я уверен, что на комик-коне в Сан-Диего в 2045 году фанаты все еще будут горячо спорить о том, может ли Зеленый фонарь из седьмого фильма победить Росомаху из десятого.

А разве мы, фанаты, можем измениться? Мир книг комиксов таким захватывающим делают как раз страсть и энтузиазм фанатов, не говоря уже о людях, которые работают в индустрии. А конкуренция «Marvel» и «DC» только разжигает эту страсть. Без

их противостояния книги комиксов не были бы такими интересными. И быстро наскучили бы и взрослым, и детям.

Введение

Это история новаторства.

Как бы читатели ни романтизировали индустрию комиксов, все равно это всего лишь бизнес. Арт Шпигельман, который получил Пулитцеровскую премию за комикс «Маус», назвал комиксы «внебрачным ребенком искусства и торговли», потому что деньги (измеряемые отчасти по продажам) по-прежнему являются одной из важнейших составляющих каждого экземпляра в упаковке с картонкой, который вы заботливо положили к себе в шкаф, — и если не составляющей таланта, с которым создано это произведение, то по крайней мере работы, которую выполняют директора этих компаний.

В любом бизнесе новаторство — это все. Это ключ к успеху, один революционный скачок вперед может изменить всю индустрию и повлиять на ход ее развития на годы и десятилетия вперед. Он может изменить мир. Такими скачками стали «iPhone» Стива Джобса, «Звездные войны» («Star Wars») Джорджа Лукаса и исключительные тако компании «Тако Белл».

Чаще всего компания с передовыми идеями занимает место на вершине.

Вся современная индустрия супергероев — по сути, продукт двух крупных инноваций, одну из которых совершила компания «DC» около 80 лет назад, а другую — «Marvel» почти 60 лет назад. Оба прорыва настолько изменили правила игры, что вся индустрия комиксов (и в конечном счете карьера Роберта Дауни-младшего) преобразилась до неузнаваемости.

Благодаря этим инновациям оба издателя смогли прочно закрепить свою индивидуальность, и в то время каждый из них получил свои преимущества в конкурентной борьбе. Ударная волна тех скачков все еще не улеглась.

Как бы сложно ни было это представить сегодня, когда «Marvel» обладает весомым преимуществом в киноиндустрии и оказывает влияние на всю мировую поп-культуру, когда-то этот издатель был лузером.

Бóльшую часть XX века неоспоримым лидером в индустрии героев в спандексе была компания «DC» (ранее известная как «Нэшнл комикс»), которая и создала этот жанр, когда в 1938 году выпустила первый комикс Джо Шустера и Джерри Сигела про Супермена. Очень долго «DC» принадлежала бóльшая часть денег в этой индустрии, а также самые талантливые сотрудники и удобные офисы в позолоченном небоскребе в Среднем Манхэттене. Их комиксы расходились миллионными тиражами, а

персонажи стали иконами, и их знали почти в каждом доме в Америке.

Супермен, Бэтмен, Чудо-женщина — все они персонажи «DC». Это были золотые времена для компании, ее акции были самыми дорогими в индустрии, она была «Фордом» на фоне остальных «Паккардов».

В конце 50-х годов «Марвел комикс» представляла собой маленький потрепанный магазин с одним сотрудником. А однокомнатный офис находился по соседству с порномагазином. Компания была основана в 1930-е годы под названием «Таймли» и, не заработав доверия к бренду, несколько раз переименовывалась в последующие десятилетия.

В 1950-е и начале 1960-х годов они выпускали преимущественно второсортные издания, в том числе о разных войнах и монстрах и антологии вестернов, а еще такие давно забытые романтические книги, как «Моя девушка Пёрл».

Компания принадлежала невыдающемуся писателю среднего возраста, который занимался комиксами с 17 лет и штамповал сюжеты сотнями, но которому так и не удалось выработать собственный стиль. Окончательно перегорев и осознав бесплодность своей карьеры, он наконец решился сделать шаг, который должен был сделать давным-давно, если бы у него была хотя бы надежда на приличный заработок и капелька самоуважения: потушить свет, закрыть за собой дверь офиса и навсегда уйти из индустрии комиксов. Но, подобно стареющему детективу из плохого фильма про полицейских, он не мог завершить карьеру, не дав ей последний шанс.

Этим невезучим писателем был Стэн Ли, а последним шансом — первый выпуск «Фантастической четверки» («Fantastic Four») в соавторстве с Джеком Кирби.

Когда он вышел осенью 1961 года, а за ним целая волна таких же революционных книг, скромная компания «Marvel» навсегда изменила индустрию супергероев и вскоре стала более классным и стильным конкурентом старой, неповоротливой «DC».

Для «DC» это был удар исподтишка, и с тех пор они так и играют в догонялки, стараясь не отставать в крутизне и совершенствовать своих пожилых персонажей, чтобы угодить современным читателям. Иногда у них даже получается. А иногда они ошибаются.

Бóльшую часть своего существования «DC» находится в собственности крупных корпораций, и потому компании часто мешают бюрократия, медлительность и другие проблемы, которые обыкновенно связывают с корпоративным устройством. Корпорации редко совершают революции. В них редко рождается

что-то совершенно новое, и они едва ли меняют представление о чем-то уже существующем, особенно если речь идет о творческой конкуренции.

И вряд ли что-то может лучше проиллюстрировать неуклюжую корпоративную погоню «DC» за «Marvel», чем события середины 60-х годов.

К этому времени «DC» пришлось прибегнуть к тяжелой артиллерии, потому что небольшая серия книг «Marvel» становилась все популярнее месяц за месяцем. Совершая невозможное, «Marvel» догоняла могучую «DC». Представьте, как челюсти исполнительных директоров падают на стол от изумления, когда эта нелепая малюсенькая компания смело отрезает себе кусок их рынка.

У руководителей «DC» появился серьезный повод для беспокойства. И помыслить нельзя было о том, чтобы обогнать «DC» по количеству продаж, но зато у «Marvel» был низкий процент нераспроданных копий, то есть число книг, которые магазины возвращали издателю. Каждый тираж, который распродавался меньше чем на 50 процентов, приносил убытки. Читатели раскупали примерно 70 процентов всех книг «Marvel», в то время как «DC» едва преодолевали отметку в 50 процентов.

На 10-м этаже в штаб-квартире «DC» на Лексингтон-авеню, где трудно было заметить детали оформления, которые напоминали бы о том, что компания занимается веселыми четырехцветными книгами комиксов, собрались взволнованные люди в дорогих костюмах. Нужно было что-то делать.

И в «DC» сделали то же, что и в любой крупной компании, когда продажи идут на спад и на горизонте маячит крах: созвали совещание.

На этом и следующих заседаниях вице-президент Ирвин Доненфелд, редакционный директор Кармайн Инфантино, редактор книг о Супермене Морт Вайсингер и другие озадаченные сотрудники собрались для того, чтобы разгадать секрет успеха «Marvel». Им было интересно, что такого есть у «Marvel», чего нет у них? Как это ничтожное издательство сумело приблизиться к уровню «DC»?

Но им было страшно.

«Я помню, что они никак не могли понять, почему падают продажи, — рассказывает Джон Ромита-старший, который тогда был художником романтических изданий „DC“. — Мы были уверены, что „DC“ — эталон качества комиксов».

Один из редакторов взял стопку последних изданий «Marvel», включая «Фантастическую четверку» («Fantastic Four») и «Мстителей» («The Avengers»), и раздал всем сидящим в зале, а их

обложки поместили на доску рядом с обложками «DC». Объединенные силы компании изучали продукт и неуверенно выдвигали предположения.

«В „DC“ сопротивлялись тому, чтобы учиться у конкурентов, потому что это конкуренты, — вспоминает Марк Эваньер, сценарист и бывший внештатный сотрудник „DC“. — А когда они что-то и перенимали, то, честно говоря, не лучшее».

По одной из сильных теорий причина популярности «Marvel» крылась в их обложках. Гипотеза, разумеется, была основана на мнении Доненфелда, который утверждал, что в индустрии комиксов «единственно важное — это хорошая привлекательная обложка»[1].

Кто-то предположил, что, возможно, это потому, что на обложках «Marvel» много красного цвета. Может, детей привлекает красный?

Еще один сотрудник заметил, что на обложке много облачков со словами персонажей. Может, читатели реагируют на них?

«И они пришли к выводу, что обложки кричащие и на них много облачков со словами», — рассказывает Ромита-старший.

Инфантино, который все еще доказывал, что бизнес «Marvel» просуществует не дольше пары месяцев, просто выругался.

Наконец, книги открыли и быстро проанализировали их содержание. Фигуры были не особенно красивыми, а лица выглядели гротескными. А кто это здесь такой странный? А у кого это здесь такая чудная машина?

По понятным причинам содержание комиксов «Marvel» руководителям не понравилось. Рисунки были более резкими, более смелыми, чем в книгах «DC», выполненных в привычном скромном, отточенном стиле. Редакторы «DC» сочли работы «Marvel», а особенно Джека Кирби, Стива Дитко и Дика Айерса, сырыми и детскими. И возможно, именно это и делало их такими привлекательными.

«Они предположили, что, возможно, людям нравятся плохие рисунки, потому что они угловатые и словно детские, — вспоминает Джим Шутер, бывший главный редактор „Marvel“, который работал в „DC“ в 1960-х. — Может, нам нужно велеть художникам рисовать хуже? Это точная цитата. Я сам это слышал».

В конце концов на этих собраниях в «DC» устраивали настоящие мозговые штурмы, и издатель тестировал несколько сырых макетов, изменяя цвет обложки или форму фигур в отчаянных попытках скопировать «Marvel».

Ни одна из этих попыток не была удачной.

«Они продолжали заниматься самообманом и выискивать

бессмысленные объяснения», — рассказывает Томас.

Чего не понимали Инфантино, Доненфелд и другие присутствующие в этом зале в 1960-х годах, так это того, что «Marvel» опережала их по причинам, не имеющим ничего общего с пропорцией красного цвета или числом облачков со словами на обложке. А также со стилем рисунков и формой фигур.

По словам Стэна Ли, внезапный успех компании сводился к одному простому факту.

«Мы были умнее, чем они», — считает он.

«Marvel» оказалась умнее в плане опыта уличной жизни. До Стэна донеслись слухи о том, что происходит на стратегических собраниях «DC», и он хорошенько повеселился, играя в стратегические шахматы с конкурентом, ход за ходом. Когда «DC» решили разместить на обложках как можно больше облачков со словами персонажей в попытке скопировать «Marvel», он убрал слова с обложек. Когда они начали выпускать одни красные обложки, он убрал красный.

«Это вообще никак не сказалось на продажах, — заявил Ли в 2000 году. — Должно быть, они там всю голову сломали. Мы играли в эту маленькую игру многие месяцы… И они всегда были на шаг позади»[2].

Сравните, например, 15-й выпуск «Фантастической четверки» июня 1963 года с более поздними выпусками, которые появились через несколько лет. На обложке этого выпуска тесно слепились целых 83 слова, которые помещаются в пяти облачках, а еще там красуется классический заголовок «Лучший в мире журнал комиксов». К середине 1960-х годов обложки журнала стали больше похожи на плакат, где всего одна яркая картинка и очень мало текста. «Ло, этому нужно положить конец!» — провозглашает выпуск № 43 (октябрь 1965 г.) поверх иллюстрации Кирби, на которой герои четверки лежат поверженные в своем разрушенном штабе.

Между тем в конце 1965 года в «DC» выходит 159-й выпуск «Чудо-женщины», пестрящий неумелыми попытками скопировать «Marvel». Изображение героини ютится в левом углу обложки, а остальное пространство занимают крупные прямоугольники с текстом и восклицательные заголовки типа «Сейчас! Наконец-то! Впервые со времен золотого века комиксов!».

Как уже выяснил Стэн Ли, отчасти благодаря сотням писем от поклонников, которые стекались в штаб компании, успех «Marvel» едва ли был связан с обложками. Настоящим преимуществом было то, что компания предлагала продукт, не похожий на все остальные на прилавках. Но руководителям «DC» это было невдомек. Им не удавалось сделать книгу комиксов тем, чем она

должна быть.

«Старшие не желали опускаться до глубокого изучения конкуренции», — утверждает бывший менеджер «DC» по производству Боб Розакис, который пришел в компанию в 1973 году. Доненфелд, тогда еще глава компании «Нэшнл» и сын ее учредителя, однажды заявил, что единственный комикс, который он прочитал, — это «Шугар и Спайк», детская юмористическая книжка про малышей.

Но Розакис и множество молодых людей по всей Америке каждый месяц жадно зачитывались комиксами «Marvel» и полюбили новый облик супергероев, который придумал Стэн Ли и его художники.

Дети, конечно, читали комиксы, но исполнительные директора давно не были в тренде. Большинство из них родились еще во времена путешествий на дирижабле, и их можно точнее всего описать словом «джентльмены». Они консервативно одевались и консервативно мыслили.

«[Издатель „DC“] Кармайн Инфантино обычно называл нас „детьми“, но мы, „дети“, действительно читали книги „Marvel“ и знали, что это совершенно другая идея, другой подход к книгам комиксов, — говорит Розакис. — Но Кармайн думал типа: „Не стоит слушать детей“. Он думал, что мы просто очередные фанаты комиксов, которые работают в этой компании только потому, что хотят читать их бесплатно».

«Я был на нескольких совещаниях с Мортом [Вайсингером] и другими, — рассказывает Шутер. — Они показывали комиксы „Marvel“ и высмеивали их. Был один выпуск „Людей Икс“ с изображением [крылатого героя] Ангела на всю страницу, а заголовок раскрывал тему красоты полета. А они говорят: „Подумаешь, ну и что? Супермен тоже все время летает“. А я говорю: „Вы что, не понимаете? Он все время летает, и всем плевать“. Кто-то взял выпуск „Человека-паука“ и сказал: „Питер Паркер целых две страницы разговаривает с тетей. Дети, должно быть, с ума сойдут от скуки“. — А вот и нет. Не-а».

Новый подход «Marvel» к повествованию изменил не только индустрию комиксов, но и то, как люди воспринимают супергероев, и задал такие высокие стандарты, что супергерои превратились в мультимиллиардный бизнес.

Влияние «Marvel» спровоцировало начало борьбы с «DC», которое продолжается десятилетиями. Уже больше полувека они борются за витрины, вращающиеся стойки и миллиарды долларов, вращающиеся в этой индустрии. Этим двум компаниям принадлежит бóльшая часть североамериканского рынка комиксов, и последние 50 лет они стремятся отгрызть друг у

друга долю на рынке всеми честными и нечестными способами. На кону стоят не только продажи, но и культурная ценность и сердца миллионов поклонников.

Иногда эта борьба опускалась до грязи, когда издатели оскорбляли друг друга прямым текстом на страницах журналов и пародировали (читай: копировали) персонажей друг друга. Бои продолжались и в реальном мире, когда «DC» и «Marvel» пускали в ход ценовую политику и хитрые рыночные схемы.

И как в любой войне, нужно выбрать сторону. Читатели комиксов обычно ярые фанаты одной компании, что автоматически настраивает их против второй. В пыльных магазинах комиксов, на конвенциях и онлайн-форумах десятилетиями не утихает спор о превосходстве одного или второго издателя.

И споры едва ли тривиальны. Возможно, самый откровенный вопрос, который только можно задать фанату комиксов, это «Marvel» или «DC»? Его ответ — неотъемлемая составляющая его личности, это то же самое, что спросить, кто его любимый «Битл» или какое его любимое мороженое. Эти компании сформировались в разные эпохи, у них разные философские концепции и совершенно разные мировоззрения.

«DC» появились в 30-е годы, а главные герои «Marvel» — на 25 лет позже.

Если «DC» — представитель Америки Эйзенхауэра, то «Marvel» — Америки Кеннеди. Второй издатель был моложе, круче и намного активнее. Современная компания «Marvel», которая явила себя в 1961 году, быстренько встряхнула всю индустрию комиксов и стала отражением серьезных культурных и политических потрясений, которые тогда переживала страна.

«Marvel» стали символом перемен. Они стали целой контркультурой, неряхой-аутсайдером в мире, где правили «DC». Их обложки сулили приключения «новой породе читателей комиксов».

«Я думаю, что „Марвелы“ очень самонадеянны и этим хороши, — написал студент университета Огайо по имени Барри Дженкинс в статье для журнала „Эсквайр“, вызвавшей большой резонанс. — Человек должен обладать определенным интеллектом, чтобы читать их. Мне кажется, чтение комиксов можно разделить на три этапа. Первый: нарисованные говорящие собаки, свиньи и утки. Затем, когда человек растет, он попадает в мир „реальных“ людей. (Как у „DC“.) И наконец, если у него есть данные (sic), он входит в королевство (sic) „Марвелов“»[3].

Даже если простить Барри его не совсем университетскую орфографию, он открыл нечто важное. Книги «Marvel» были

интеллектуальнее и не похожи на все предыдущее — как и заявил Стэн Ли.

Начиная с «Фантастической четверки» («Fantastic Four») и продолжая приключениями Халка, Человека-паука, Людей Икс, Железного человека и многих других, писатель-редактор Стэн Ли и его талантливые соавторы, в том числе Кирби и Стив Дитко, изменили представление о рассказах о супергероях. В те времена это значило, что они работали совсем по-другому, чем «DC», которые установили золотые стандарты.

Стиль их рассказов полюбили читатели образованные, студенты — то есть те, кто раньше не покупал комиксы. «Marvel» не потребовалось много времени, чтобы сделать то, о чем раньше никто и подумать не мог, и обогнать «DC» по продажам. Полюса планеты комиксов сместились, и вдруг прежний аутсайдер стал лидером. И с тех пор никогда не оглядывался назад.

Сейчас, в XXI веке, «DC» по-прежнему не может догнать «Marvel» по успехам в многомиллиардной индустрии кино. Компания пользуется той же стратегией, которая привела «Marvel» к успеху на киноэкранах, и выпускает длинную серию фильмов о героях-одиночках и о командах вроде «Лиги справедливости» («Justice League»).

Безусловно, за долгие годы «DC» выпустили множество собственных замечательных проектов. «Песочный человек» («The Sandman»), «Хранители» («Watchmen»), «Возвращение Темного рыцаря» («Batman: the Dark Knight Return») и «Сага о Болотной твари» («Saga of Swamp Thing») расширили границы творческих возможностей и вошли в число самых важных графических произведений, когда-либо видевших свет. Но как бренд «DC» часто позади «Marvel», и не только по доле на рынке, но и по таким неосязаемым показателям, как упоминаемость и актуальность. Хотя вряд ли они недостаточно стараются. Может ли мультимедийная стратегия «DC», включающая серию удачных телепередач, а также амбициозный список фильмов, наконец вернуть компании былую славу?

Это история о полувековом противостоянии двух компаний, которое отчасти спровоцировало желание «DC» копировать «Марвел», отчасти желание «Marvel» копировать «DC», а отчасти (скажем честно, это самое веселое) чистый дух соперничества и желание досадить друг другу. Снимите маску, оставьте плащ в химчистке, и давайте начнем.

Глава 1. «DC» становится восьмисотфунтовой гориллой индустрии комиксов

«Вдруг на меня снисходит озарение — я думаю о персонаже, похожем на Самсона, Геракла, и все силачи, о которых я когда-либо слышал, сливаются воедино. Только он еще сильнее»[4].

Джерри Сигел, один из создателей Супермена

Посетителей офиса компании «DC» в 1960-е годы можно простить, если они подумали, что случайно зашли в офис страховой компании.

Просторный офис на десятом этаже небоскреба «Гролье» в Нью-Йорке на Лексингтон-авеню, 575 выглядел настолько банально, что можно было забыть, что — эй! — здесь придумывают супергероев. Помещения были чистыми и комфортными — здание с позолоченным алюминиевым фасадом построили только недавно, — но атмосфера творчества напрочь отсутствовала. Офисы располагались в один ряд вдоль стены, а посередине находилось производство. Там и тут стояли плоские архивные шкафы с оригинальными рисунками.

«Они могли бы позволить себе любой офис, — вспоминает Стив Митчелл, который посетил офис „DC“ еще подростком, а затем работал в производственном отделе. — Почти ничто не напоминало о том, что там печатают комиксы. Конечно, у каждого редактора была пробковая доска со свежими обложками, но не более того. Если вы смотрели четвертый сезон сериала „Безумцы“, то там были такие же мутные офисные стекла в металлических рамах, как в „DC“»[5].

«Это была очень традиционная компания, — считает Майк Фридрих, фанат-профессионал, который начал писать рассказы для „DC“ в конце 60-х. — Они были словно пародия на корпоративную культуру».

В довершение ко всему там все носили костюмы с галстуком — абсолютно все. Дети, которые зачитывались веселыми цветными книжками о космических исследователях и героях в

масках, вероятно, и догадываться не могли о том, что эти книжки придумывают серьезные мужчины, одетые для собеседования в «Ай-Би-Эм».

«Даже сотрудники производственного отдела сидели в галстуках, когда вырезали из бумаги кружочки и замазывали буквы, как и во время всех остальных занятий», — говорит Фридрих. Даже уборщик, вероятно, одевался в строгом магазине «Брукс бразерс».

Джим Шутер, вундеркинд из Питтсбурга, который начал писать рассказы для компании в 1965 году, когда ему было всего 13, приехал на Лексингтон-авеню в 1966 году, чтобы обсудить сотрудничество. Его редактор настоял на том, чтобы прежде встретиться с юным писателем в отеле, чтобы убедиться, что он одет подобающе и никого не смутит своим видом.

Когда Шутера пригласили войти, он попал в душную атмосферу, населенную «достойными» людьми, которые перемещались на цыпочках и говорили «торжественно», как будто обсуждали фонды взаимных инвестиций или типа того.

А какими еще могут быть люди, которые каждый день носят эту удавку на шее? Редакторы «DC» совсем не походили на неряшливых художников, отчисленных из колледжа, которых ожидаешь увидеть в компании, чьи взаимные фонды состоят из печатных красок и газетной бумаги. Они скорее были похожи на карьеристов среднего возраста, которых легко спутать в метро с директорами банковских отделений. У них были жены, дома и ипотеки, и они состояли в профсоюзах. Это были серьезные люди, респектабельные мужчины, о кончине которых даже пишут в «Нью-Йорк таймс».

«У редакторов был замечательный маленький джентльменский клуб, — вспоминал в 1998 году ныне покойный художник-редактор Джо Орландо, который пришел в „DC“ в 1968 году, — и ежедневный двухчасовой обед. Они носили твидовые пиджаки с кожаными заплатками на локтях, потягивали пустые курительные трубки и спорили на либеральные темы дня»[6].

Они покровительствовали каждый своему княжеству, то есть отделу, в который входили определенные книги, — иногда несколько десятков лет подряд. Один внештатный сотрудник, который работал с «DC» в 60-х годах, вспоминает, что должен был покупать своему редактору рождественский подарок, а не наоборот.

Возможно, самым могущественным из них был Морт Вайсингер, который отвечал за семейство книг-бестселлеров о Супермене, в которое также входили книги о девушке Супермена Лоис Лэйн и друге Супермена Джимми Олсене.

Вайсингер родился в Бронксе в 1915 году и попал в издательское дело благодаря увлечению научной фантастикой. Он пришел в «DC» в 1941 году и остался здесь почти на 30 лет. Он был надежным. Он был интеллигентом и окончил Йель. А еще он был говнюком мирового класса.

Рассказов о его жестоком обращении с сотрудниками десятки, если не сотни. Если вы знали его лично, возможно, и у вас есть такой рассказ. Шутер, который писал для Вайсингера в 60-е, рассказывает, что редактор обращался с ним как с «грязью» и швырялся оскорблениями, называя его, например, «тормозом». Один мальчик, который побывал в офисе «DC», заявил, что ехал на лифте вниз вместе с Вайсингером, и тот в шутку поведал ему, что в следующей книге про Лоис Лэйн будет захватывающая история. Лэйн, снова отчаянно пытаясь выяснить, являются ли Супермен и Кларк Кент одним и тем же человеком, придумала хитрый план — потрогать Супермена за яйца, чтобы сравнить их с яйцами Кента[7].

Одна такая яркая (и почти точно неправдивая) история связана с похоронами Вайсингера в 1978 году. По традиции еврейских похорон присутствующих попросили выступить с речью о хороших качествах умершего. Присутствующие отозвались гробовым молчанием. Наконец в задней части зала кто-то встал и произнес: «Его брат был хуже»[8].

Несмотря на гадкий темперамент, Вайсингер вне работы писал для престижных изданий и сочинил дрянной пляжный роман под названием «Состязание». Ему нравилось хвастаться, что он получил 125 тысяч долларов за одно только право на экранизацию, и он никогда не нуждался в деньгах. Он водил огромный белый «Кадиллак», а его старый особняк в Грейт-Нек, на той же роскошной окраине Нью-Йорка, где когда-то жил Фрэнсис Скотт Фицджеральд, теперь стоит более трех миллионов долларов.

Джулиус Шварц, друг детства Вайсингера, тоже долго работал редактором в «DC», а в 1960 году руководил изданием нескольких серий в жанре вестерна и научной фантастики. Когда они были подростками, познакомились в кружке любителей научной фантастики под названием «Сайенсирс», а потом вдвоем издавали фанзин. Когда они выросли, то открыли первое литературное агентство, специализирующееся на научной фантастике и фэнтези, и работали с Рэем Брэдбери, Говардом Филлипсом Лавкрафтом и Ли Брэкетт (соавтором книги «Империя наносит ответный удар») («Star Wars: Episode V. The Empire strikes Back») и другими представителями жанра.

Шварц, которого ласково называли дядей Джули, бывал

недовольным и требовательным. Он был практиком и часто сидел с писателями над рассказами. За 42 года работы в «DC» он сыграл важную роль в многочисленных событиях в компании и в конечном итоге стал одним из самых важных людей в истории бизнеса.

«Джули Шварц бывал раздражительным и ворчливым, — считает контуровщик Джо Рубинштейн, который работает с „Marvel“ и „DC“ с 1970-х годов. — Таков был Джули. Где-то в Библии или Талмуде сказано: не показывай им любви, это размягчит их».

Роберт Канайер проработал в «DC» почти столько же, сколько Шварц, придя в индустрию комиксов в 1945 году. К 1960 году он отвечал за военные книги компании, а также за книги о Чудо-женщине. Описания той эпохи показывают нам человека, похожего на профессора, с копной черных волос, в строгом костюме и с курительной трубкой. Он любил скалолазание и лыжи, говоря, что эти занятия его «опьяняют». Он был начитанным человеком и любил цитировать Данте и Эль Греко в интервью.

Как и Вайсингер, Канайер тоже оскорблял сотрудников. Он пользовался дурной славой человека, с которым невозможно сладить, и у него был взрывной темперамент. Полно рассказов о том, как он рвал на части тех, кто критиковал его тексты, или художников, которые осмеливались немного изменить его строчки. По слухам, одного рисовальщика он даже довел до полноценного нервного срыва.

В 1960 году Канайер, Вайсингер и Шварц составляли ядро редакции «DC» — всего за год до наступления так называемого века комиксов «Marvel», — и все они олицетворяли консервативные представления, которые всего через несколько лет окажутся устаревшими и непригодными в меняющемся мире. Их ценности и приоритеты шли вразрез с интересами младших поколений. Руководители «DC» выросли во время Великой депрессии и навсегда усвоили уважение к работе и к компании-работодателю. Короче говоря, они были людьми компании.

«Такое отношение особенно характерно для парней эпохи депрессии, — объясняет Марк Эваньер, который ворвался в мир комиксов в 1969 году, поступив на работу помощником Джека Кирби. — Компания обеспечивала тебя хлебом с маслом, и всем этим ребятам, которые выросли во время депрессии, было очень важно, кто выписывает зарплатный чек в конце недели. Нельзя отпускать насмешки в адрес своей компании, как и в адрес своего отца».

Сопротивлялись прогрессу не только редакторы «DC».

Консерватизм был у компании в крови. Он был ее основой еще до открытия. Отчасти компания была основана с целью обелить темный образ основателей. А потом издатель постепенно состарился во времена, когда комиксы терпели постоянные нападки моралистов, и индустрия отчаянно стирала любые неприличные намеки со страниц книг в надежде успокоить критиков и продержаться подольше.

История «DC» начинается в 1935 году, когда бывший офицер кавалерии США и автор бульварного чтива майор Малькольм Уилер-Николсон создал новые комиксы «Фан». Черно-белые таблоиды были примечательны тем, что стали первой книгой комиксов с оригинальным материалом. Тогда издатели перепечатывали неубедительные коллекции комиксов «Сандей фанниз» еще с 1920-х годов, а новые комиксы «Фан» считаются первой современной книгой комиксов.

Компания Уилера-Николсона, которая называлась «Нэшнл эллид пабликейшнз», выпустила еще пять номеров, прежде чем у нее закончились деньги. Нуждаясь в средствах, майор объединился с компанией «Индепендент ньюз». Издательское предприятие было основано в 1932 году еврейским иммигрантом Гарри Доненфелдом и его менеджером Джеком Либовитцем. Доненфелд говорил быстро, и, по слухам, у него были связи. А Либовитц был сдержанным счетоводом.

Доненфелд работал в журнальном деле с 1920-х годов и заработал на серии непристойных бульварных романов.

Его журналы и подобные им попали под огонь в начале 30-х. Группа, называющая себя «Комитетом по гражданской порядочности Нью-Йорка», развернула кампанию против непристойности, и в 1934 году Доненфелд попал в переплет, когда опубликовал в журнале «Пеп» фотографию обнаженной женщины, у которой слегка выглядывали лобковые волосы.

И в этой враждебной социальной обстановке Доненфелд и Либовитц заключили сделку с Уилером-Николсоном, чтобы финансировать комиксы. «Индепендент ньюз» нужно было как-то разнообразить свое портфолио, состоящее из одних девиц, и занять более невинную сферу. Похоже, комиксы могли им помочь.

Новое предприятие стало корпорацией «Детективные комиксы» и позднее дало название издательской компании. Первое издание вышло в новой компании в марте 1937 года и называлось «Детективные комиксы» № 1 («Detective Comics» № 1). В выпуске было несколько рассказов, один из которых был о законнике Спиде Сандерсе, который боролся со злодеем по имени Капитан Подонок, а еще в одном был герой Слэм Брэдли, которого придумали Сигел и Шустер.

Уилер-Николсона, у которого по-прежнему были проблемы с деньгами, выгнали в 1938 году, а Доненфелд и Либовитц взяли под контроль «Детектива», а также две другие серии: «Больше веселья» («More Fun») и «Новое приключение» («A New Adventure»).

Скоро, в июне 1938 года, предприятие расширится с помощью компании «Экшн комикс» и выпустит первый, дебютный номер «Супермена».

С него-то все и началось (а Доненфелд заплатил всего лишь 130 долларов за права). Эта книга подарила нам супергероя таким, каким мы знаем его сейчас, и ознаменовала начало новой эпохи в американском искусстве. Создатели Сигел и Шустер искусно объединили стремительное приключенческое повествование из воскресных комиксов типа «Тарзана» («Tarsan») с героями в костюмах, которые боролись с преступностью на страницах бульварных детективов, таких, как «Тень» («The Shadow»), и получилось нечто совершенно новое и захватывающее — нечто, за что дети и взрослые по всей Америке готовы были платить по 10 центов. Супермен стал новинкой и навсегда изменил издательскую и развлекательную индустрии, поместив своего издателя «DC» на вершину сонма супергероев.

В 1938 году Супермен был гораздо более приземленным (в буквальном смысле) персонажем, чем тот, в которого он потом превратится. У него были ограниченные способности. Тогда он не умел летать, зато мог совершить прыжок сразу на 200 метров. У него была небывалая сила, но он еще не был неуязвим. Говорят, что артиллерийский снаряд мог его поцарапать.

Дела, за которые он брался, тоже были более обыденными. В ранних сюжетах он швырял об стену мужчину, который бил свою жену, боролся с коррумпированной системой правосудия и пресекал самосуд. Супермен не был похож на прирожденного борца за справедливость, скорее он поступал как какой-нибудь хиппи-активист, который живет в соседнем общежитии.

Благодаря Супермену и целой толпе четырехцветных героев, которых он привел за собой, продажи взлетели, а у читателей появилось новое недорогое развлечение, которым можно было отвлечься в те трудные времена, когда страна страдала от Великой депрессии, неурожая из-за засухи, да еще балансировала на грани войны. Они заставили американцев, которые чувствовали себя бессильными, окунуться в вымышленный мир суперспособностей.

«DC» напечатали 202 тысячи экземпляров первого выпуска «Экшн комикс» и продали 64 процента тиража — небывалый успех. Однако руководство не знало, какие именно рассказы из

«Экшн комикс» двигали продажи, так что в четвертом выпуске они напечатали опрос, предложив читателям выбрать пять любимых сюжетов. Подавляющее большинство — 404 из 542 респондентов — назвали «Человека из стали» («Man of Steel»).

Супергерои, а особенно Супермен, очевидно, стали прибыльным сюжетом. Продажи «Экшн комикс» росли из месяца в месяц, и к 1940 году оборот «DC» за один выпуск составил 1,3 миллиона долларов, а «Супермен» («Superman») расходился тиражом в 1,4 миллиона экземпляров. Магазины наводнили дополнительные товары: футболки, мыло, наборы карандашей, ремни и часы.

Через год после первого появления Супермена на страницах появился Бэтмен — темный мститель, созданный Бобом Кейном и Биллом Фингером, который дебютировал в 1939 году в выпуске № 27 «Детективных комиксов».

Третьим героем из так называемой «Троицы» «DC» стала Чудо-женщина, которая появилась в 1941 году. Ее создал Уильям Моултон Марстон, психолог с гарвардским образованием, который «воплотил в своей героине силу Супермена и очарование доброй и красивой женщины», как он сам писал в то время.

Но счастливые деньки длились недолго.

Всего два года спустя после дебютного первого выпуска «Экшн комикс» компания «DC» и вся индустрия комиксов столкнулась с серьезной экзистенциальной проблемой. В 1940 году колумнист по имени Стерлинг Норт опубликовал в газете «Чикаго дейли ньюс» статью «Национальный позор», в которой напал на новое и стремительно растущее СМИ с «ядовитым» воздействием — комиксы.

Эта статья ознаменовала один из первых национальных орудийных залпов в адрес комиксов и начала затяжную войну, которая разразится на следующие 14 лет и кульминацией которой станут ни больше ни меньше судебные слушания государственного значения.

В своей статье Норт утверждал, что изучил 108 книг комиксов в газетных киосках и обнаружил, что по крайней мере в 70 процентах из них содержится «материал, который не приняла бы ни одна уважаемая газета». «Почти на каждой странице, — продолжал он, — напыщенный героизм, зрелые женщины, на которых недостаточно одежды, сверкающие пулеметы, поборники правосудия в капюшонах и дешевая политическая пропаганда»[9].

Вскоре к нему присоединились и другие критики, в том числе Фредрик Вертам, психиатр из Нью-Йорка, который обвинил комиксы в том, что из-за них его молодые пациенты плохо себя ведут.

Обратная реакция достигла своего апогея, когда в апреле 1954-го подкомитет сената по преступности среди несовершеннолетних созвал слушание на тему злодеяний индустрии комиксов.

Издатели не стали сложа руки ждать результатов слушания, которые должны были быть опубликованы в марте следующего года. Осенью 1954 года издатели составили свой собственный кодекс поведения, который почти все производители комиксов согласились соблюдать. Длинный список правил регулировал все вопросы: от названий журналов до изображений насилия и костюмов героев.

Многие издатели не смогли подстроиться под новые правила игры, и через три года после принятия кодекса 24 из 29 первоначально подписавших его компаний уже вышли из бизнеса. В 1952 году на прилавках было около 630 наименований комиксов. В 1956 году это число упало до 250 — на 252 процента. Индустрия комиксов буквально задыхалась.

«DC» — один из немногих издателей, кто сумел пережить кризис, отчасти благодаря репутации своих книг, подходящих для семейного чтения. Летом 1941 года они сформировали внутренний редакционный совет, который следил за тем, чтобы содержание комиксов отвечало «благотворным» моральным нормам. После принятия кодекса Ирвин Доненфелд, сын Гарри и в то время редакционный директор «DC», ездил по стране, общался с представителями Ассоциации родителей и учителей и выступал на телепередачах, рассказывая о том, как комиксы помогают научить детей читать.

Этот период помог «DC» создать еще более прочную репутацию в своей сфере и отстроиться от халтурных издательств с их дешевой продукцией, любительскими иллюстрациями и бизнесов-однодневок, которые в свое время хлынули в индустрию.

«Продукция „DC“ входила в национальный каталог периодических изданий, это была настоящая бизнес-компания, — утверждает бывший писатель „DC“ Джим Шутер. — Они создали себе репутацию компании, которая на голову выше всех остальных. Они всегда позиционировали себя как высококлассный бренд, и эта репутация осталась с ними надолго».

Высокое самомнение, которое прочно утвердилось в компании в ранние годы ее существования, стало одной из причин, по которой издателю будет трудно приспосабливаться к меняющимся вкусам и временам в последующие десятилетия, и отчасти поэтому сегодня они все еще позади.

«Чтобы выжить в 50-е и под давлением сенатского подкомитета, Либовитц и Доненфелд и [редактор] Уит Эллсворт создавали чистые, доступные рассказы о персонажах, которые можно было читать детям шести лет, — поясняет историк комиксов и бывший редактор „DC“ Боб Гринберг. — И из-за этого они застыли, — продолжает он, — застыли в оборонительной позе и консервативном мышлении».

Одна из причин, по которой Супермен, Бэтмен и Чудо-женщина стали иконами, в том, что, в отличие от своих сверстников, они постоянно появляются в рассказах с момента своего дебюта. Их долголетие поистине примечательно и говорит не только об удачных образах персонажей, но и о стабильности работы издателя — компании «DC». (А также об объеме денежных средств, которые поступают с продажи тематических товаров, но это уже другая история, и об этом позже.)

Марафонский забег этих трех героев в индустрии не был спланирован с самого начала. Тенденции в индустрии комиксов идут по кругу, и жанры и персонажи то нравятся, то надоедают публике, как пара джинсов с завышенной талией. Несколько лет вестерны популярны, потом они исчезают. Сначала романтические комиксы — это наше все, а потом мы не можем расстаться с выпуском «Пламенной страсти» («The First Flame»). То же самое относится и к супергероям.

Через 10 лет после первого появления Супермена публике наскучили человеческие сверхспособности, и жанр стал терять популярность. Тогда издатели взяли в руки топор и занесли его над некоторыми героями «DC». Приключения Зеленого фонаря — героя, обладающего магическим кольцом, — резко оборвались в 1949 году, а в 1951 году «DC» занесли топор над Обществом справедливости Америки, в состав которого входили герои эпохи Второй мировой войны, включая Человека-ястреба, Часовщика и Доктора Фэйта.

Тем не менее любой, кто читает комиксы, знает, что герой никогда не умирает надолго.

Но их не оживят магические трюки или какой-нибудь бог из машины. Нужно прибегнуть к старому доброму приему, характерному для нашего жанра, — новому прочтению старого.

Даже когда кампания по борьбе с комиксами закончилась, «DC» остро нуждались в свежих идеях, но глава «DC» Джек Либовитц с большой осторожностью выпускал новые серии, опасаясь, что прекращение серии всего после нескольких выпусков посеет панику среди читателей и продавцов. Ирвин Доненфелд нашел новое решение — серию под названием «Шоукейс», в которой каждый выпуск будет посвящен новому

персонажу. Это очень мудрый способ дешево протестировать новые концепции без вложений в запуск нового издания.

Редакторы «DC» должны будут готовить выпуски «Шоукейса» по очереди, и первым станет Вайсингер. Он придумал рассказ о пожарных, в немалой степени потому, что на эту тему можно было сделать потенциально привлекательную обложку.

«В „DC“ были специальные небольшие списки продающих обложек, и их горячо обсуждали на редакционных собраниях, — рассказывает Эваньер. — Вайсингер считал, что огонь на обложке принесет коммерческий успех и что детей интересуют пожарные».

Оказалось, не так уж и интересуют.

«Первый выпуск „Шоукейса“ эффектно провалился, — утверждает Эваньер. — Он настолько плохо продавался, что все остальные редакторы напали на Вайсингера и стали над ним издеваться». (С тех пор Вайсингер редко выходил из безопасного и надежного мира Супермена.)

Второй выпуск был об американском герое авторства Канайера, а третий — его же, только о боевых пловцах. Они оба, как и первый, с треском провалились.

За четвертый выпуск «Шоукейса» отвечал Шварц. Идея, которую он выдвинул на совещании, навсегда изменит историю супергероев и положит начало так называемому Серебряному веку комиксов. Он предложил оживить Флэша, человека-молнию, чья популярность, как и почти всех остальных героев в костюмах, упала в конце 40 — начале 50-х годов. Выпуск серии о Флэше заморозили в 1949 году. Коллеги Шварца были настроены скептически.

«Я заметил, что средний читатель комиксов начинает читать их в возрасте 8 лет и бросает в возрасте 12 лет, — писал Шварц в своей автобиографии „Человек из двух миров“. — А с тех пор прошло уже больше четырех лет, значит, новая аудитория читателей не знает, что выпуски о Флэше прекратились, и, возможно, даст ему шанс»[10].

Чтобы нарисовать эскизы, Шварц пригласил Кармайна Инфантино, художника из Бруклина, который занимался комиксами еще с подросткового возраста. Стиль Инфантино и его мягкие карандашные линии позже определят весь стиль комиксов «DC», отчасти благодаря успеху его Флэша.

Оригинальный Флэш впервые появился в комиксах в 1940 году в выпуске «Комиксы Флэша» № 1, который написал Гарднер Фокс, а нарисовал Гарри Ламперт. Героя звали Джей Гаррик, и он был студентом, который получил свою суперскорость, когда случайно вдохнул пары тяжеловодородной воды в лаборатории.

В четвертом выпуске «Шоукейса» персонаж сильно

изменился. Теперь его звали Барри Аллен (в честь ведущих ток-шоу Барри Грэя и Стива Аллена), и он был полицейским ученым, который получил свои суперспособности, когда молния ударила в шкафчик с химикатами. Канайер написал сюжет и добавил забавную деталь, что красный костюм Флэша — который заново придумал Инфантино — волшебным образом появляется из кольца Аллена.

Октябрьский выпуск 1956 года принес компании «Нэшнл» невероятный успех. Было продано 59 процентов тиража в 350 тысяч экземпляров. Вскоре было запланировано продолжение сюжета, и через восемь месяцев Флэш вернулся в выпуске «Шоукейса» № 8, а затем в № 13 и № 14. Следующие выпуски тоже хорошо продавались, и героя повысили до своей собственной серии. Серия «Флэш» вышла в 1959 году, однако не с первого номера, а сразу под № 105, продолжив нумерацию предыдущих выпусков о Флэше 1949 года.

Несмотря на такой серьезный номер на обложке, содержание, очевидно, было совершенно новым, и аудитория отреагировала положительно. Повторное введение персонажа запустило новую волну помешательства на супергероях и привело к небывалому росту числа серий — большому взрыву, который поможет возродить комиксы «Marvel» несколько лет спустя.

«Флэш подтолкнул развитие всей индустрии комиксов и спас ее от вымирания, — писал Инфантино. — „DC“ возродили Зеленого фонаря и всех остальных супергероев… так что Флэш стал началом новой эпохи и изменил ход истории всей индустрии»[11].

Вскоре «DC» также выпустит обновленные версии Атома и Человека-ястреба. К 1960 году компания получала солидную прибыль от продажи своих серий и практически не имела конкурентов в мире супергероев. Разумеется, компания, которая позднее станет «Marvel», не составляла конкуренции, потому что к концу 50-х опустилась на самое дно.

«В то время обе компании были семейными предприятиями и только что прошли через экзистенциальный кризис, который чуть не убил их, политическое напряжение 50-х годов и крах системы дистрибьюции, — рассказывает Фридрих. — Конкуренции, по сути, не было. Они были союзниками в осажденной индустрии, которые просто пытались выжить вместе».

Ситуация скоро изменится, когда «Marvel» снова станет компанией-супергероем.

Глава 2. Великан «Marvel» раскачивает лодку

> *«Факты говорят о том, что „Marvel“ — первые в истории книги комиксов, которые увлекают в вымышленный мир людей, чей подростковый возраст уже позади. Потому что комиксы „Marvel“ — первые, которые открыли нам глаза, пусть и метафорически, на мир реальный»*[12].
>
> *«Голос Гринвич-Виллидж», 1 апреля 1965 года*

Бóльшую часть своей ранней истории компания не была «сокровищницей идей», какой она станет позднее, а скорее представляла собой «склад чужих идей».

«Мы были подражателями»[13], — говорил Ли о компании, в которую пришел в 1940 году работать мальчиком на побегушках.

Основатель «Marvel», Мартин Гудман из Бруклина, начинал с производства низкоприбыльных журналов, как и основатели «DC». К 1930-м годам его империя раздулась как воздушный шар и представляла собой десятки отдельных издательских компаний. (Звучит впечатляюще, но на самом деле так они уходили от налогов.) Бóльшая часть его бизнеса вращалась вокруг так называемых «потных» журналов, таких, как «Свэнк» и «Стэг», но кроме того, его компании изрыгали десятки бульварных изданий в жанре вестерна, детектива и приключений в джунглях.

Гудман выпустил свою первую книгу комиксов в 1939 году под брендом «Таймли», и первый выпуск комиксов «Marvel», как и многих стоящих в то время на прилавках, должен был отнять успех у Супермена компании «DC». В книге были представлены первые супергерои издателя: Человек-факел, горючий андроид Карла Бургоса, и Подводник, летающий водяной человек Билла Эверетта.

«Мы старались превзойти Супермена»[14], — говорил Эверетт о Подводнике в 1971 году.

Эти два персонажа дожили до наших дней (хотя популярность их колебалась), в отличие от многих других.

Гудман старался разнообразить комиксы целой армией штампованных и менее долговечных супергероев, таких, как Фантомная пуля, Синий огонь и Блондинка-призрак. Когда в конце 40-х продажи комиксов о героях в костюмах пошли на спад, он перешел к другим жанрам.

«Marvel» жили по принципу «посмотрим, что хорошо продается, и скопируем, — считает автор и историк комиксов Эваньер. — Такова история [основателя „Marvel“] Мартина Гудмана. Этим он прославился и сам признавался в этом».

Говорят, что начальник однажды описал свою бизнес-стратегию так: «Если какая-нибудь серия набирает популярность, сделай такую же и получишь прибыль»[15].

Возможно, такая философия и подходит компании на первых порах, но, когда речь идет о создании качественного продукта, она оставляет желать лучшего. Спросите любого, кто высидел вторую часть фильма про астероид, который приближается к земле, или вторую часть фильма о вулкане, который всех уничтожит.

На протяжении 40-х и 50-х годов «Marvel» прыгал от одной тенденции к другой, не подавая признаков оригинальности или превосходства. Когда стали набирать популярность детективные комиксы, «Marvel» подарил читателям серии «Преступники всегда проигрывают» и «Настоящее преступление». Когда в тренде были забавные животные и мультики «Луни тьюнз», они выпускали комиксы про Даффи… то есть Уаки Дака. Когда Голливуд выпускал малобюджетные вестерны, они придумали «Уипа Уилсона» («Whip Wilson») и «Дитя Аризоны» («The Arizona Kid»).

Они даже издавали серию под названием «Гомер, счастливое привидение» («Homer the Happy Ghost»), удивительно напоминающую «Каспера, дружелюбное привидение» («Casper the Friendly Ghost»).

Немногие из этих книг запомнились и оставили хоть какой-то след. Они печатались, чтобы просто быть — чтобы заполнить пустоту на полках в киосках, в надежде, что кто-то наткнется на них и купит просто так.

Из-за этой бизнес-модели постоянного отставания «Marvel» многие годы не хватало индивидуальности. Не было единой нити, которая бы связывала все серии книг. Обложки журналов не были выполнены в одной эстетике, у них не было узнаваемой упаковки или логотипа.

Эта компания была худшим в мире подражателем. Что приводит нас к одному из величайших парадоксов в истории комиксов. Слепой подражатель, пользующийся дурной славой, лениво следующий тенденциям и ворующий чужие идеи,

внезапно становится самым оригинальным лидером в мире супергероев в 1961 году.

И у них получилось украсть славу у другой компании.

Огромный скачок вперед задал «Marvel» новое направление и поставил компанию на путь развития до многомиллиардной корпорации, какую мы знаем сегодня. И возродил компанию, чьи лучшие времена, казалось, уже позади.

Проблемы у Гудмана начались в 1951 году, когда он разорвал контракт с компанией-дистрибьютором (которая поставляла журналы в магазины) и учредил собственную. Гудман назвал ее «Атлас ньюз кампани» и с 1951 по 1956 год сам занимался дистрибьюцией, что позволило ему продать огромное количество книг и выпустить серий больше, чем любая другая компания в индустрии.

Но к середине 50-х годов «Атлас» понес убытки. (Стали ли потери результатом сокращения рынка или каких-то бухгалтерских махинаций, неясно.) Гудман закрыл «Атлас» и летом 1956 года подписал контракт на пять лет с «Американ ньюз кампани».

Это решение приведет Гудмана к катастрофе. Несколько месяцев спустя, в мае 1957 года, новый дистрибьютор внезапно прикрыл лавочку, оставив Гудмана без возможности продавать свои книги в магазинах.

Гудман был вынужден распустить всех сотрудников, за исключением Ли. Вскоре «DC» пронюхали о смертельной ране «Атласа» и начали разведывать обстановку. В сделке, которая выглядит безумно невыгодной на современном рынке супергероев, «DC» предложили купить персонажей «Атласа» — Капитана Америку, Подводника и Человека-факела за 15 тысяч долларов. (Около 126 тысяч по современным деньгам.) Гудман рассмотрел предложение, но в конце концов отказался. Что значат 15 тысяч для такого миллионера, как он?

Представьте, насколько другим был бы сегодняшний мир, если бы сделка состоялась. Но мы этого никогда не узнаем. Гудман держался за своих героев и сосредоточился на текущей задаче — найти нового дистрибьютора, который будет готов с ним работать и не даст компании кануть в забвение. «Атлас», «Таймли», или как там Гудман называл свою компанию на той неделе, превратились из одного из самых производительных издательств на рынке в одно из самых скудных за считаные месяцы.

Гудман должен был действовать. Хорошая новость в том, что к следующему месяцу он нашел дистрибьютора, согласного сотрудничать. Плохая новость в том, что дистрибьютором была

компания «Индепендент ньюз», основанная Доненфелдом. «Индепендент» желал распространять книги прямого конкурента вовсе не из альтруизма. Дело в том, что их вместе с сестринской компанией «DC» обвинили в монополизме, и договор о дистрибьюции книг Гудмана должен был снять эти обвинения. Без этого договора «Marvel», вероятно, закрылись бы еще в 1950-е.

Независимо от мотивов сотрудничества компании «Индепендент» было выгодно держаться вблизи своего основного конкурента. Условия договора были ужасными по отношению к «Marvel», которая теперь могла выпускать не более восьми серий в месяц.

«Нам не нужны были конкуренты»[16], — писал глава «DC» Либовитц в своих неопубликованных мемуарах.

Гудман принял решение выжать все соки из этого контракта, и вместо того, чтобы в каждой серии издавать по одному выпуску в месяц, он стал издавать по два, таким образом в месяц выходило 16 книг. Первая партия книг со значком дистрибьютора «ИНД» появилась на прилавках летом 1957 года. В числе прочих там были книги «Дымящийся ствол» («Gunsmoke Western»), «Кид Кольт вне закона» («Kid Colt Outlow»), «Романтические комиксы» («Romantic Comics») и «Морские пехотинцы» («Marine»). Во вторую партию вошли «Мир фэнтези» («World of Fantasy»), «Парень с двумя пушками» («Two Gun Kid»), «Странные сказки» («Strange Tale») и «Морской бой» («Sea Battle»).

В следующем, 1958 году компания Гудмана опубликовала всего 96 комиксов, самое маленькое количество с 1944 года. И супергероев в меню не было. Не считая неудачной попытки возродить жанр в середине 50-х, компания, которая станет «Marvel», почти забыла о героях в костюмах. В 1949 году на ринг вышел Капитан Америка. Серия о Подводнике перестала издаваться в том же году.

Издатель больше не представлял конкуренции могучей «Нэшнл». К 1960 году ведущая серия «DC» продавалась тиражом около 800 тысяч экземпляров, а бестселлер «Marvel» «Поразительные истории» («Starling Stories») едва переваливал за 160 тысяч.

И тогда Гудман вернулся к успеху благодаря старой стратегии копирования.

В 1956 году в «DC» как раз возродили Флэша, и жанр супергероев снова набрал популярность. Вскоре конкуренты поняли, откуда ветер дует, и «Marvel»/«Атлас» были в их числе.

Есть несколько версий того, что произошло дальше, и та, в какую вы поверите, определяется только степенью вашего цинизма.

Официальная версия звучит так: однажды в 1961 году Гудман играл товарищеский матч в гольф с Джеком Либовитцем, когда Либовитц начал хвастаться продажами своей новой «Лиги справедливости Америки» («Justice League of America»), которая начала выходить в 1960 году и объединила знаковых героев компании — Супермена, Бэтмена, Чудо-женщину, Аквамена и Флэша — в одну мощную команду. (Оба издателя позднее отрицали, что когда-либо вместе играли в гольф.)

По другой версии, Гудман подбивал клинья к главе «Индепендент ньюз». Еще одна версия, распространенная среди внештатных сотрудников компании тех лет, утверждает, что хитроумный Гудман подослал шпионов в «Индепендент» и выведал информацию о продажах «DC».

В любом случае результат нам всем известен. Гудман вернулся в свой офис на пересечении Мэдисон-авеню и 60-й улицы и велел Ли придумать новую команду героев, которая составит конкуренцию команде «DC».

«[Гудман] сказал: „Знаешь, возможно, супергерои — все еще выгодная ниша. Почему бы тебе не придумать свою такую же команду, как Лига справедливости? Можем назвать ее, например, Лигой благочестия“, — вспоминал Ли в 1973 году. — Я работал на него и должен был делать, что он говорит, так что мне нужно было создать команду супергероев. Но я подумал, будь я проклят, если просто скопирую [„DC“]»[17].

Ли пришел в компанию Гудмана еще подростком в 1940 году и брался за работу любой сложности, в том числе корректуру, доставку кофе и выполнение поручений. В 1941 году он стал редактором и так и оставался на этой должности, несмотря на то что мечтал стать великим писателем. Комиксы в то время едва ли были престижным занятием: одни считали его недостойным, а другие совершенно недостойным. Когда незнакомые люди спрашивали у Стэна, чем он занимается, он смущался и неопределенно отвечал, что работает в издательстве.

По мере того как рос Супермен «DC», про которого даже сняли мультфильм в 1941 году, Ли подкидывал рассказы в однодневные журналы Гудмана, как уголь в топку. С 1941 по 1961 год Ли написал сотни коротких сказок на скорую руку в разнообразных жанрах, от романтики до вестерна, и не получал удовольствия от своей работы.

«В то время Мартин считал, что наши читатели — маленькие несмышленые дети или пожилые люди, которые не слишком умны, потому что иначе они бы не читали комиксы, — сказал Ли в аудиокомментарии к книге „Удивительная вселенная комиксов „Marvel“ Стэна Ли“, которая вышла в 2006 году. — Думаю,

Мартин не очень-то уважал комиксы; поэтому мне сказали не усложнять сюжеты и диалоги и не слишком подробно описывать персонажей»[18].

Так что, когда Гудман заказал новую группу супергероев, которые составят конкуренцию Лиге справедливости «DC», Ли решил создать нечто выходящее за рамки привычных рассказов о супергероях, создать произведение, которое он сам бы с удовольствием читал.

Сотрудником в этом нелегком деле Ли интуитивно выбрал Джека Кирби. Кирби не нуждается в представлении, но на всякий случай. Родился в 1917 году. Вырос в Нижнем Ист-Сайде в Нью-Йорке, где царили беспорядки. Художник-самоучка с уникальным стилем изображения. Позднее станет одним из создателей значительной части вселенной «Marvel» и будет считаться самым влиятельным иллюстратором за всю историю индустрии комиксов.

Кирби уже много лет работал в индустрии комиксов. Он был соавтором Капитана Америки для «Marvel» в 1940 году, а затем дезертировал в «DC» в 1941 году. В конце 50-х он вернулся в «Marvel» из-за серьезных юридических разногласий с одним из редакторов «DC» по поводу авторских отчислений за газетную колонку, которую вел совместно с другими авторами. «DC» теряет, а «Marvel» находит.

«„DC“ не видели в Джеке Кирби той важности, какую он представлял для индустрии комиксов, — говорит бывший главный редактор „Marvel“ Рой Томас. — Для них он был обычным парнем, которого загнали в угол, когда он судился с одним из их редакторов. Иначе он бы не ушел в „Marvel“, потому что в „DC“ платили больше. Таким образом, „DC“ совершили самоубийство, позволив Стэну и Джеку работать вместе[19]».

Когда Джек пришел в «Marvel», он в основном занимался второсортными рассказами о монстрах, такими как «Тварь из Крогарра». В 1961 году Кирби и Ли объединились в команду, чтобы создать новых супергероев, и результаты оказались гораздо более значительными.

Они придумали команду искателей приключений, которые получили суперспособности, когда полетели в космос и попали под воздействие космических лучей. Ученый Рид Ричардс, он же Мистер Фантастик, получает способность растягиваться как резинка. Его девушка Сью Шторм может становиться невидимой и получает прозвище Невидимая девушка. Ее брат Джонни Шторм (Человек-факел) может загораться огнем, а друг Рида Бен Гримм (Существо) превращается в каменного монстра.

Звучит довольно обыденно для комиксов и немного

напоминает книгу, которой Кирби занимался в «DC» в 1957 году, — «Искатели неизвестного», о четырех авантюристах, которые пережили авиакатастрофу и выполняли миссии. «Фантастическая четверка», которая появилась на прилавках в августе 1961 года, разительно отличалась от той книги «DC» и от большинства книг комиксов, когда-либо видевших свет.

«Мы старались сделать рассказы как можно более реалистичными, — говорил Ли в интервью на радио в 1968 году. — Мы решили, что, если у тебя есть суперспособность, это еще не значит, что у тебя нет перхоти, проблем с девушками или задолженностей по счетам»[20].

Кирби и Ли постарались сделать своих персонажей как можно более человечными, впервые одарив их бытовыми проблемами и обычными страхами. Герои стали более объемными.

«Это обычные люди, которые случайно обрели суперспособности, в отличие от сверхлюдей, которые стараются выглядеть настоящими»[21], — сказал художник и писатель Джон Бирн, который долго работал в «Marvel», в 1984 году.

В мире «Фантастической четверки» («Fantastic Four») суперспособности не всегда ведут к счастью. Если уж на то пошло, то они скорее источник неприятностей. Четверка реагирует на свои новые способности как на удар судьбы. Существо чувствует себя несчастным, оказавшись в заточении своего каменного тела. Сью пугается, когда начинает исчезать.

И еще одна новинка: в долгой поездке в машине герои ссорятся друг с другом, как маленькие дети.

«Чтобы все не выглядело слишком идеально, Мистер Фантастик вечно не ладит с Существом, как и с Человеком-факелом», — писал Ли в оригинальном обзоре на книгу.

Во втором выпуске Существо дерется с Ридом и Джонни, а Сью умоляет их прекратить: «Мы просто уничтожим друг друга, если так и будем грызться между собой! Разве вы не понимаете?»

Это новое незнакомое поведение супергероев произвело настоящую революцию, потому что было совершенно не похоже на поведение старых героев «DC», которые вообще-то изобрели супергероев и которым этот рынок принадлежал с 1961 года.

«Едва ли можно себе представить силу воздействия, которое оказала одна эта книга на весь мир комиксов в период застоя 1961 года, — заявил в 1983 году в своем эссе о „Фантастической четверке“ („Fantastic Four“) № 3 Алан Мур, великий писатель комиксов из Великобритании, создавший „Хранителей“ („Watchmen“). — Для тех, кто ломал зубы о кристальную идеальность Лиги справедливости, она стала настоящим глотком свежего воздуха»[22].

Герои «DC» казались безликими, слишком предсказуемыми, безэмоциональными. У них было меньше человеческих слабостей и мало увлечений помимо борьбы за справедливость, они скорее были картонными куклами, чем живыми людьми.

«Если вернуться к ранним комиксам „DC“, таким, как „Лучшие в мире комиксы“ про Бэтмена, Супермена и Чудо-женщину, — и так считал и [автор „Marvel“ 1970-х годов] Стив Гербер, — можно поменять местами облачка со словами героев, и ничего не изменится, — говорит Дэвид Энтони Крафт, автор и редактор комиксов „Марвел“ в 1970-е. — Они все разговаривают абсолютно одинаково, потому что они неживые, они ненастоящие».

И не только диалоги отличали «Marvel» от конкурента. Пантеон «DC» состоял из более мощных, безупречных и богоподобных героев.

«В самой обстановке, где обитают эти герои, есть нечто фундаментальное, — говорит Джоан Хилти, редактор „DC“ с 1995 по 2010 год. — Все герои „DC“ как будто бы элита. Супермен — последний выживший с другой планеты. Бэтмен невероятно богат. Чудо-женщина — принцесса. Зеленый фонарь — пилот истребителя высшего звена. Аквамен — морской царь. Все эти герои вышли из 1930-х и 40-х годов, периода мировых войн и катаклизмов, и созданы из стремления найти человеческие идеалы, которым по плечу спасать целые страны. Герои „DC“ слишком совершенны и совсем из другого теста».

Их альтер эго — олицетворение закона, порядка и моральных ценностей. Джим Корриган, Спектр, — полицейский. Катар Хол, Человек-ястреб, — тоже полицейский, только в инопланетном мире. Барри Аллен, Флэш, работает ученым в полиции. Рэй Палмер, Атом, — профессор университета. Кларк Кент, Супермен, помогает восстанавливать справедливость с помощью пишущей машинки и работает журналистом в «Дейли Плэнет».

Миры, в которых они жили, чистые и аккуратные. «DC» сделали решительный шаг, объединив своих героев в команду, и привели юных читателей в бешенство, потому что весь первый рассказ команда обсуждает, как им собраться по всем правилам этикета. «Правила поведения» Роберта стали их величайшим суперзлодеем. Лига справедливости Америки впервые появляется в выпуске 1940 года, где на обложке Человек-ястреб, Флэш, Зеленый фонарь и другие… чинно сидят за столом, как будто обсуждают финансовые показатели за последний квартал.

В 1954-м на слушании подкомитета сената консультанта «DC» доктора Лоретту Бендер спросили, влияет ли Супермен на читателей положительно.

«Влияет, — ответила она утвердительно. — Дети знают, что Супермен всегда выберет правое дело»[23].

И к 60-м годам это стало проблемой. Стерильные герои «DC» хорошо вписывались в консервативные 40-е и 50-е, когда компания «МакГроу-хилл» выпустила учебный видеофильм под названием «Проблемы с женщинами» («Problems with Women»), а Элвиса Пресли было разрешено показывать по телевизору только выше талии.

Но к следующему десятилетию Америка изменилась. Обострился неприятный вооруженный конфликт во Вьетнаме, который заставил многих американцев сомневаться в том, что политика государства правильная. По всей стране разгорались гражданские протесты. Восточная Германия разрушила Берлинскую стену, а «холодная война» с Советским Союзом казалась ближе, чем раньше. Спокойные 50-е закончились, и Америка вступила в опасную, нестабильную эпоху. И читатели искали в рассказах чего-то нового, более продвинутого и современного.

Ли и его коллеги, благодаря чутью или обыкновенной удаче, сумели создать новый образ героя как раз в то время, когда для Америки начался период исторических социальных потрясений. Кто захочет читать про полицейского-святошу, когда в новостях каждый вечер показывают, как настоящие полицейские избивают афроамериканцев на улицах? Ну как не закатить глаза, когда читаешь, как Супермен использует свои безграничные суперспособности, чтобы посчитать, сколько в банке волшебных бобов?

«Фантастическая четверка» («Fantastic Four») имела фантастический успех. Новый образ супергероев Ли и Кирби попал в самое яблочко и особенно понравился старшим и более опытным читателям.

«Великолепная графика, потрясающие персонажи и рассказы более взрослые, чем в любом другом журнале, — написал читатель Лен Блейк в письме, которое опубликовали в четвертом выпуске „Фантастической четверки“ („Fantastic Four“). — Вы определенно задали новую тенденцию в комиксах: рассказы о персонажах, похожих на настоящих, живых людей, а не о белых и пушистых борцах за вселенскую справедливость, которые только оскорбляют средний интеллект читателей».

Очевидно, «Marvel» удалось найти что-то совершенно новое, и в следующие несколько месяцев Ли с коллегами представили читателям и других героев в том же новаторском стиле, что и четверку. Они были самыми обычными людьми, на которых — цитируя известное высказывание — свалилась «огромная

ответственность» и которым пришлось самим разбираться, как дальше жить со своими новыми способностями и думать, как их лучше применить.

В 1962 году Ли и Кирби знакомят нас с Халком — ученым Брюсом Беннером, который попал под гамма-излучение при взрыве бомбы, когда пытался спасти подростка, который случайно забрел на испытательное поле. После этого он стал бесконтрольно превращаться в злобного монстра, который крушил все на своем пути. Как и у героев четверки, новая способность вызывает у Брюса внутренний конфликт, и в первом выпуске мы видим, как герой рыдает, поняв, во что он превратился.

Человек-паук дебютировал в выпуске «Удивительной фантазии» («Amazing Fantasy») № 15 в августе 1962 года. Этот персонаж родился в сотрудничестве Стэна Ли со Стивом Дитко, внештатным сотрудником «Marvel» с неповторимым чудаковатым стилем. Его персонажи были странными и неуклюжими, и потому он великолепно справился с рассказом о ботанике-неудачнике Питере Паркере, которого укусил радиоактивный паук и этим наделил его невероятной силой и ловкостью. Но новые способности подростка не решают его проблем.

«Иногда я ненавижу свои способности Человека-паука, — жалуется герой в одном из первых выпусков. — Иногда я жалею, что я не обычный подросток».

По легенде, Гудман ненавидел пауков и сначала отказывался публиковать рассказ, а потом наконец согласился включить его в серию «Удивительной фантазии», которую все равно скоро собирались закрыть.

К 1963 году во вселенной «Marvel» уже жили Человек-муравей, Тор и таинственный Доктор Стрэндж, который не выходит из своего убежища. Железный человек появился в марте 1963 года и был призван проверить новый жанр на прочность. Как поясняет Ли, он хотел создать персонаж, который с первого взгляда не понравится современному читателю. А кто может еще меньше понравиться читателям в свете событий «холодной войны», чем богатый высокомерный оружейный магнат?

Как и предыдущих героев, Железного человека (которого придумали брат Стэна Ларри Либер и художник Дон Хек) ждал головокружительный успех.

«Успех пришел к „Marvel“ благодаря новому стилю повествования и тому, что их рассказы отражали реальный мир и были интересны все более широкому кругу взрослых читателей, которым надоели консервативные персонажи „DC“, говорившие теми же словами, что и в 40-е, и в 50-е. Боже мой!» — говорит

Ромита-старший.

Что сделал Ли и его команда — как утверждает контркультурная газета «Голос Гринвич-виллидж» («Voice of Greenwich Village») в статье 1965 года — так это создал образ антигероя.

«Как может такой безнадежно здоровый персонаж, как Супермен, соревноваться с живым олицетворением проблем современного мира — Человеком-пауком, этим невротическим суперантигероем нашего времени?»[24] — вопрошает Салли Кемптон в статье о растущем «культе» комиксов «Marvel».

Концепция антигероя, которую избрали «Marvel», набирала популярность в литературе последнего десятилетия и прослеживается в произведениях «Над пропастью во ржи» («The Catcher in the Rye») 1951 года и «В дороге» («On the Road») 1957 года, ставших классическими. Эта концепция оказалась особенно привлекательной для читателей во времена грязной морали. Герои «Marvel» не были теми старыми чистыми героями с квадратной челюстью. Они даже не всегда поступали как герои. На самом деле первая волна персонажей «Marvel» 1960-х годов имела больше общего с монстрами, которые населяли книги издательства всего за несколько лет до этого.

«Исторически комиксы „DC“ появились во времена, когда герои пришли из бульварного чтива — Док Сэведж и Тень. Эти герои — хорошие парни от рождения. У них сверкающие белые зубы, и в молодости у них были положительные устремления», — говорит Нил Адамс. Адамс начал рисовать книги комиксов в «DC» в 1967 году и стал одним из художников, задававших стиль всей эпохи, а также одной из главных движущих сил за кулисами индустрии.

«Marvel» разорвали старый традиционный шаблон и возвели на пьедестал ребят, чьи моральные качества вызывали сомнения. Питер Паркер — изгой общества, который решает стать Человеком-пауком только после того, как его бездействие при поимке грабителя приводит к убийству любимого дяди. Доктор Стрэндж — надменный хирург, который учится смирению и колдовству, после того как повреждает руки в аварии и не может продолжить карьеру. А Халк? Он настоящее чудовище.

«Все эти персонажи — придурки, — считает Адамс. — Плохие парни. Не герои. Все комиксы „Marvel“ о героях начались с рассказов о чудовищах, которые каким-то образом учатся использовать свои способности во благо».

Супергерои «Marvel» раскрываются изнутри, их описание очень подробно с точки зрения эмоций и внутренней борьбы.

«Рассказы „Marvel“ не имели общей структуры, — утверждает

бывший автор комиксов „Marvel“ и „DC“ Майк Фридрих. — Они были разбросаны по всей карте мира комиксов, и сюжетом руководили эмоции и сами персонажи. В рассказах „DC“ был сюжет, конфликт, разрешение конфликта и все черты классического английского рассказа».

Вот любимый пример Стэна Ли, иллюстрирующий устройство рассказа комиксов «DC»: возникает загадка, которую Бэтмен должен разгадать. Затем появляется подсказка. Бэтмен находит эту подсказку и к последней странице раскрывает тайну. Конец. Все очень чисто и аккуратно.

Новая сюжетная линия «Marvel» развивалась скачкообразно. В 1960 году они продали 18,9 миллиона журналов. К 1964 году это число достигло 27,7 миллиона.

«„Марвелы“ распродаются быстро! „Марвелы“ заканчиваются! — гласило рекламное объявление 1965 года. — Фанаты покупают их, как только увидят!»

Но «Marvel» по-прежнему ограничивало дистрибьюторское соглашение с «Индепендент». Гудман и Ли не могли выпускать отдельные серии для каждого персонажа, который набирал популярность, и героям приходилось ютиться в общих выпусках. К примеру, Капитан Америка и Железный человек вдвоем уживались в «Тревожных историях» («Tales of Suspense»).

Ограничивающее соглашение Гудмана имело одно неоспоримое преимущество, которое становится понятно лишь годы спустя. Оно позволило Стэну Ли одному руководить изданием всех книг комиксов, и благодаря этому во всех них прослеживалось единое видение и единая концепция. Поэтому если вам нравился один выпуск «Marvel», то с большой вероятностью вам понравился бы и любой другой. «Marvel» наконец-то превратились в узнаваемый бренд.

«Стэн намеревался построить компанию, сплотить единый коллектив под названием „Марвел Комикс“, — говорит Денни О’Нил, писатель-редактор „DC“ и „Marvel“ и ветеран индустрии с 50-летним стажем. — У „DC“ никогда не было такого намерения. Они выпускали 40 наименований книг в месяц, но и не думали делать их уникальными, узнаваемыми книгами „DC“.

В „DC“ каждый редактор был похож на самостоятельный бренд.

„С 1940-х по 1960-е редакторы „DC“ представляли собой независимые княжества, никогда не читали книги друг друга и редко обменивались опытом“, — говорит бывший редактор „DC“ Боб Гринбергер.

В результате книги каждого редактора жили как бы отдельно друг от друга и были не похожи.

В „Marvel“ все было по-другому. Так как Ли с самого начала один отвечал за всех супергероев, он смог создать нечто совершенно особенное.

Единую вселенную.

И эта вселенная обеспечивает „Marvel“ стабильно высокие продажи с 1960-х годов.

Конечно, концепция единого мира, где все герои существуют вместе, была не нова. Впервые за историю индустрии комиксов герои встретились в выпуске „Таинственных комиксов Марвел“ („Mystery Marvel Comics“) № 8 1940-х годов. В нем два оригинальных персонажа „Marvel“ — Человек-факел и Подводник — боролись на вершине Бруклинского моста. Рассказ получился настолько эпическим, что продолжился и в следующем выпуске.

В „DC“ герои тоже пересекались (хотя у редакторов часто проявлялось чувство собственности к своим персонажам и они не позволяли другим заходить на свою территорию).

Бэтмен и Человек из стали объединились в выпуске „Супермена“ („Superman“) № 76, а члены Лиги справедливости Америки времен Второй мировой войны сражались рука об руку в 1940-е годы. Но единой вселенной у „DC“ не было.

Как и у „Marvel“ тогда. Все изменилось с выходом „Фантастической четверки“ („Fantastic Four“) № 4 в 1962 году. В этом кардинально новом выпуске Джонни Шторм встретился в приюте для бездомных с таинственным незнакомцем, который оказался — угадайте кем? — Подводником. Этим нехитрым поворотом сюжета Ли и Кирби не только поразили старших читателей, которые еще помнили почти забытого старого героя Золотого века комиксов, но и впервые подкинули идею о том, что Фантастическая четверка — не единственные персонажи в этом мире, обладающие суперспособностями.

Ли и Кирби позаботились и о том, чтобы четырехцветный мир героев был как можно больше похож на наш. Они поселили Фантастическую четверку и других, более поздних героев в Нью-Йорк, в отличие от вымышленного Метрополиса, в котором разворачивались события в книгах „DC“.

Реалистичный пейзаж помог сделать рассказы „Marvel“ более живыми — будущий художник „Marvel“ Джон Бирн признался, что, когда в детстве в Канаде читал „Фантастическую четверку“, верил, что герои настоящие, — и расширить сюжетный спектр. Вскоре невероятный Халк уже дрался с Существом, а Спайди хотел присоединиться к Фантастической четверке в первом выпуске „Удивительного Человека-паука“ („Amazing Spider-man“). Самый крутой поворот сюжета оживил Капитана Америку в четвертом выпуске „Мстителей“ („The Avengers“) 1964 года,

которого заморозило в ледяной глыбе на несколько десятков лет. Затем он вошел в современный мир „Marvel“ и стал одним из его главных персонажей. Сравните это с возрождением Лиги справедливости Америки „DC“ в 1960-е, ветераны которой провели все это время на карантине в параллельной вселенной, а затем вернулись обратно в мир, где уже обитали современные герои.

„Marvel“ также первыми придумали рассказы, которые продолжают друг друга. К 1962 году Стэн Ли был все больше загружен работой, и у него уже не было времени сочинять четкие законченные рассказы. Он схитрил и растянул один рассказ на несколько выпусков, каждый раз оставляя зацепку в конце. Эта идея противоречила стандартному процессу распространения книг, потому что он происходил совершенно беспорядочно, а это значит, что читатель мог не найти в магазине выпуск с продолжением рассказа, который начал читать.

Но из-за нового формата рассказов читатели не отвернулись от „Marvel“. Наоборот, расширяющийся вымышленный мир стал все сильнее их затягивать, и многие преданно скупали все книги компании „Marvel“.

Иллюстрации им тоже нравились, а большинство из них выполнял Кирби. Его рисунки были грубыми, нарисованные люди — грузными, с квадратными пальцами, и в целом иллюстрации выглядели более сырыми, чем у конкурентов „Marvel“.

„Всего через несколько месяцев я уже не мог смотреть на работы Инфантино, [Джила] Кейна, [Курта] Суона или любого другого художника „DC“ того времени, не ощущая при этом, что чего-то не хватает, — писал Алан Мур о своем знакомстве с иллюстрациями „Marvel“. — Не хватает резкости или вроде того“[25].

Помимо уникального художественного стиля Кирби создал узнаваемый изобразительный почерк „Marvel“. Его способ повествования скоро стал основным в этом издательстве, и Ли показывал работы Кирби другим художникам как образец для подражания. Кирби стал невероятно ценным сотрудником, и колорист Стэн Голдберг шутил, что, когда они втроем с Кирби и контуровщиком Франком Джайакойей идут на обед, то они с Франком идут по разные стороны от Кирби на пешеходном переходе, чтобы в случае чего защитить его от движущихся машин.

Графика Кирби напоминала немое кино, в котором выделены только важные драматические моменты. Всё было выкручено на максимум. Даже самые простые действия были преувеличены. Ничего не делалось вполсилы. Если кто-то бил кулаком, то

художник изображал удар такой силы, что, казалось, рука должна выпасть из сустава. Когда персонаж злился, в его теле напрягалась каждая жилка.

Иллюстрации „Marvel“ передавали ощущение движения и драмы, в отличие от многих других книг того времени.

„Что мне нравилось в „Marvel“, так это чувство динамики, — сказал в 1985 году писатель Питер Гиллис, автор „Защитников“ („Defenders“) и „Доктора Стрэнджа“ („Doctor Strange“) „Marvel“ в 70–80-е годы. — Я взял выпуск „Тревожных сказок“, где был рассказ о Капитане Америке на 10 страниц, который нарисовал Джек Кирби, и в одном этом рассказе было больше действия, чем практически во всех комиксах „DC“, которые я прочел к тому моменту“[26].

„Это просто, но не думаю, что даже сегодня „DC“ полностью понимают разницу“[27], — сказал Ли в 2000 году.

Если сравнить комиксы „Marvel“ с двойным эспрессо, то комиксы „DC“ были как приятный зеленый чай. „DC“ отдавали предпочтение более четкому и техничному стилю, чем тот, который создавали Кирби, Дитко и другие в „Marvel“.

Художники „DC“ вынуждены были работать в рамках установленных концепций, которые предусматривали определенный вид разворота и графики. У редактора Джули Шварца был девиз: „Если рисунок нечистый, то он бесполезный“.

Несомненно, Кармайн Инфантино и другие главные художники „DC“ того времени были очень талантливы. Их произведения были прекрасны. Рисунки имели правильную композицию, а люди изображены с анатомической точностью. Просто им не хватало какой-то атмосферы, энергии, опасности, которая бы покорила сердца читателей.

Рисунки же „Marvel“ были резкими, несдержанными.

„Marvel“ — это фантазия, дикость, хулиганство, это побег от банальностей и стереотипов, — писал Ли о „Marvel“, и это наиболее точная характеристика их произведений. — Это… буквально праздник безудержного творчества в сочетании с бунтарством и дерзким желанием плюнуть дракону в глаз».

К середине 60-х плевки уже пошли в сторону «DC»[28].

Глава 3. «Вы поверите, что человек может летать»

«Вначале мы работали вдвоем. „DC“ были такими огромными, а мы такими маленькими. У них были Бэтмен и Супермен. Это словно небо и земля — маленькая компания по сравнению с огромной компанией».

Фло Стайнберг, бывшая ассистентка Стэна Ли

К 1962 году лодка «DC» дала течь и стала набирать воду. Компания начала тонуть, но еще не знала об этом.

Пока исполнительные директора оставались в блаженном неведении, двое сотрудников почуяли неладное и попытались забить тревогу.

Боб Хани и Арнольд Дрейк писали рассказы для издателя с 1950-х годов. Хани был крупным человеком — когда он вошел в этот мир, он весил 5 кг, — и вырос в Гувервилле, одной из трущоб эпохи депрессии, недалеко от Филадельфии. В частности, он работал над военными комиксами «DC». Дрейк был коренным ньюйоркцем и исполнительным иудеем. Он писал антологии «DC» в жанре научной фантастики и мистики.

Однажды они работали допоздна и решили пробраться в офис «Индепендент ньюз» с другой стороны дома номер 575 по Лексингтон-авеню и полистать (и, возможно, украсть) несколько журналов, которые распространяла сестринская компания «DC».

И как раз тогда — всего через несколько месяцев после выхода первого выпуска «Фантастической четверки» — они получили первый намек на то, что скоро вся индустрия перевернется с ног на голову.

«Мы разглядывали комиксы „Marvel“ и говорили друг другу: „Ты только посмотри! — вспоминал Хани в 1997 году. — Кирби рисовал эти замечательные комиксы, а Стэн Ли писал и редактировал. И мы подумали: „Да они же отличные! Они такие необычные и смелые!““[29]

Хотя оба писателя уже разменяли четвертый десяток, что-то в юном задоре и энергии „Marvel“ их покорило. Дрейк и Хани схватили несколько журналов, а потом принесли показать их

издателю „DC“ Ирвину Доненфелду. Они с уверенностью протянули ему книги „Marvel“ и попросили взглянуть. Это были, по словам писателей, „отличные комиксы“, и Доненфелду следовало знать, что на рынке появилось что-то новое.

Доненфелд не воспринял их всерьез. Он не видел того, что видели Хани и Дрейк. „Мы делаем 100 миллионов долларов в год, а они делают 35 миллионов“[30], — сказал он, как бы оправдываясь.

„В это самое время в мире комиксов происходила настоящая революция, а во главе ее стояли „Marvel“, и мы указали ему на это, — сказал Хани. — А он отказался это признать. Так что потом продажи „DC“ начали проседать… И вот „Дженерал Моторс“ уже не может продать все машины, которые сходят с конвейера“[31].

Гигант пошатнулся. Продажи „DC“ достигли своего пика в 1963 году и начали падать уже в 1964-м. Продажи „Marvel“, напротив, продолжат стабильно расти.

Проблемой „DC“ станет не то, сколько всего комиксов они продают, а отношение количества проданных к отозванным. В то время комиксы оценивались так же, как и другие периодические издания. Издатель готовил большой тираж, который дистрибьютор доставлял в газетные киоски и другие торговые точки. Книги продавались определенный период времени, а затем все непроданные снимали с продажи и возвращали издателю в обмен на возврат кредита. В большинстве случаев значительное количество экземпляров тиража так и не продавалось, и потом его перерабатывали, а издатель терпел убытки в виде лишних расходов на печать, бумагу и администрирование.

В 1962 году, когда Дрейк и Хани предупреждали Доненфелда о потенциальном конкуренте „DC“, у исполнительного директора были веские основания чувствовать себя непобедимым. За этот год „DC“ выпустили 343 разные книги комиксов в этом году — больше, чем любое другое издательство (чемпионский титул продержится с ними еще до 1973 года). „Супермен“ опережал все серии по продажам, и еще 7 мест в десятке первых также принадлежали „DC“. При поверхностном рассмотрении „DC“ лидировали. Если посмотреть глубже, цифры начнут раскрывать другие факты.

„DC“ опережали всех по продажам просто потому, что печатали больше всех экземпляров. Проблема в том, что показатель продаваемости изданий — процент проданных экземпляров относительно непроданных — был менее стабильным, чем у „Marvel“. Это было ясным свидетельством того, что читателей у конкурента было меньше, но они были

гораздо более лояльны.

„Дела у „Marvel“ шли очень хорошо, — сказал редактор „DC“ Кармайн Инфантино в интервью в 2000 году. — Нам это было известно, потому что „DC“ — „Индепендент ньюз“ — тогда занимались продукцией „Marvel“ и сообщали нам цифры. Некоторые книги „Marvel“, такие, как „Человек-паук“ („Spider-man“), распродавались на 70, 80 и даже 85 процентов. А наши книги — на 40, 41, 42 процентов. Что-то пошло не так, и директора „DC“ не знали, как это исправить“[32].

Комиксы „Marvel“ стали так популярны и прибыльны для дистрибьютора, что в 1963 году „Индепендент ньюс“ согласились расширить спектр изданий. Теперь „Marvel“ мог издавать от 10 до 14 серий в месяц.

Супергерои были в моде, так что Гудман попросил Ли создать их еще больше. Первоначально Ли сотрудничал с Биллом Эвереттом, автором Подводника, для создания нового персонажа. Но когда Эверетт начал отставать от плана по графике, Ли был вынужден прибегнуть к плану Б. Он взял страницу из сборника „DC“ и перемешал весь отряд супергероев „Marvel“, чтобы получилась одна мощная команда, совсем как Лига справедливости. Использование существующих персонажей спасло его и художника Джека Кирби от необходимости создавать совершенно новых и позволило гораздо быстрее закончить выпуск и вовремя сдать его в печать.

В сентябрьском выпуске „Мстителей“ („The Avengers“) № 1 1963 года были Железный человек, Человек-муравей, Тор, Оса и Халк, которые объединились для борьбы с Локи — еще одним старым персонажем, которого ввели в выпуске „Тора“ год назад.

В другом выпуске новой серии „Marvel“ было еще больше общего с „DC“, гораздо больше. Сходство было настолько жутким, настолько невероятным, что начали распространяться теории заговора, которые живут и по сей день.

„Люди Икс“ дебютировали летом 1963 года, и — удивляться нечему — Ли написал текст, а Кирби создал графику. Это история о Профессоре Икс, прикованном к инвалидному креслу, который руководил школой для одаренных молодых людей в Уэстчестере. Зверь, спортсмен-интеллектуал с мощным обезьяньим телом, Джина Грей, обладающая телепатическими и телекинетическими силами, Циклоп, который может выпускать из глаз лазерные лучи, Айсмен, управляющий холодом, и Ангел, который может летать на крыльях, как у птицы. Поворотный момент заключался в том, что эти герои не обрели способности под воздействием космических лучей или из-за химической аварии. Они родились с ними в результате генетической мутации.

Ли предлагал Гудману начать выпуск новой серии под названием „Мутанты“. Гудман отклонил это название, потому что дети даже не знают, что такое мутанты. Ли ушел с этого совещания с мыслью: „Это показывает, что некоторые люди, занимающие высокие посты, идиоты“, — как он рассказывал на нью-йоркской конвенции комиксов в 2016 году. Так что Ли остановился на названии „Люди Икс“ („X-men“). Икс — от слова „экстра“, потому что дети обладали экстраординарными способностями.

На обложке первого выпуска красовалась многообещающая надпись: „Самые странные супергерои в мире!“ Только это было не так. Здесь „DC“ победили „Marvel“.

За три месяца до этого конкуренты „Marvel“ выпустили „Мое величайшее приключение“ („My Greatest Adventure“) № 80, в котором появилась новая команда под названием „Карательный патруль“ („Doom Patrol“). Над ним работал иллюстратор Бруно Премиани и не кто иной, как писатель Арнольд Дрейк — т. е. один из немногих в „DC“, кто следил за тем, что происходит в „Marvel“. Так что, вероятно, не случайно „Карательный патруль“ был больше похож на книги „Marvel“, чем все остальное, что выходило в „DC“.

„Одним из немногих, кто принял стилистический вызов [„Marvel“], был Арнольд Дрейк, — говорит Пол Каппербер, бывший автор и редактор „DC“, который возродит „Карательный патруль“ („Doom Patrol“) в 1977 году. — Если перечитать „Карательный патруль“ сейчас, то видно, насколько это продуманная книга. В ней динамичный последовательный сюжет и марвеловское взаимодействие персонажей. Арнольд знал, куда дует ветер“.

„Карательный патруль“ родился, когда Мюррей Болтинофф, один из старых редакторов „DC“ с курительной трубкой, решил изменить „Мое величайшее приключение“ („My Greatest Adventure“). Антология, в которой рассказы варьировались от научной фантастики до монстров, была не очень удачной, так что Болтинофф попытался увеличить продажи, добавив в нее модные рассказы о супергероях. Он обратился за идеями к Дрейку.

За одни выходные Дрейк провел со своим приятелем Хани штурм, как назвал это Дрейк, с целью приблизить мир супергероев к реальности, и сказал: „У супергероев тоже бывают проблемы. Без проблем не живут“[33].

Рассказ был о гении, привязанном к инвалидной коляске и известном как Шеф, который собрал группу отбросов для борьбы с преступностью и правонарушениями. Актриса Рита Фарр, летчик-испытатель Ларри Трейнор и гонщик Клифф Стил

пережили странные несчастные случаи, в которых обрели суперспособности. Фарр надышалась вулканических газов в африканских джунглях, получила способность сжиматься и растягиваться и псевдоним Эласти-герл. Трейнор (он же Негативмен) подвергся воздействию космической радиации, когда летел на самолете высоко в атмосфере, и внезапно научился проецировать сущность из отрицательной энергии. Стил получил ужасные повреждения в аварии на гоночной трассе, и его мозг превратился в машину, а сам он стал Роботменом.

Как и герои Фантастической четверки „Marvel“, эти персонажи пережили серьезную травму из-за трансформации и не хотели быть супергероями. В первом выпуске они описаны как „жертвы жестокой и невероятной судьбы“.

Они были не похожи на образцовых героев „DC“ с „белоснежной улыбкой“ (по выражению Нила Адамса). Они были дефективными, ненормальными. „Я решил, что ботаникам в этом мире нужен свой супергерой“[34], — говорил Дрейк о Шефе.

„Мое величайшее приключение“ („My Greatest Adventure“) № 80 появилось на прилавках в апреле 1963 года. „Люди Икс“ („X-men“) № 1 вышли в июле, и сходство было, прямо скажем, жутковатым. Шансы на то, что два издателя комиксов независимо друг от друга выпустят новую книгу о команде ненормальных под руководством гения в инвалидном кресле с разницей в несколько недель, были такие же, как шансы на то, что Аквамен купит акции парка развлечений „Морской мир“ („Sea World“). Сходства слишком вопиющие, чтобы быть случайными. По крайней мере, по мнению Дрейка.

После выхода первого выпуска „Людей Икс“ („X-men“) Дрейк пришел к Вайсингеру в офис устроить скандал. А редактор просто отмахнулся, сказав ему: „Не волнуйся ты так! Человек в инвалидной коляске — это не новость. Ниро Вульф не переставал заботиться о своих орхидеях ради того, чтобы раскрыть убийство“[35].

Но у классических литературных детективов вроде Вульфа не было паралича. А у Профессора Икс и Шефа был. Украл ли Стэн Ли идею сюжета „Людей Икс“ („X-men“) у Дрейка?

Если и дальше мутить воду, то проявляется еще одно невероятное сходство. В мартовском выпуске 1964 года Карательный патруль боролся с шайкой неудачников, которые называли себя „Братством зла“ („Brotherhood of Evil“). В том же самом месяце вышли „Люди Икс“ („X-men“) № 4, где Профессор Икс и его мутанты борются с „Братством злых мутантов“ („Brotherhood of Evil Mutants“). Одно совпадение еще ничего. Но два — это уже перебор.

Но в конце концов, возможно, это оно и было — совпадение. Сам процесс создания книг комиксов сводит возможность украсть идею практически к нулю. Редактор „Marvel“ никак не мог прочитать „Мое величайшее приключение“ („My Greatest Adventure“) № 80 в апреле, а затем написать сюжет, отрисовать графику, сверстать и напечатать плагиат к июлю. На это все просто не хватило бы времени. Звучит неправдоподобно, но случившееся можно было приписать совпадению — и Дрейк согласился. По крайней мере, сначала.

Когда в 1984 году у Дрейка спросили, являются ли „Люди Икс“ („X-men“) плагиатом на „Карательный патруль“ („Doom Patrol“), он ответил, что это маловероятно. „Разве что кто-то стоял у меня за спиной, когда я писал сюжет, — сказал он. — „Люди Икс“ („X-men“) вышли почти в то же время, всего лишь немного позже“[36].

Но к концу своей жизни он пересмотрел свое мнение и заявил, что Стэн Ли „умышленно“ украл у него сюжет для „Людей Икс“.

„[Сначала] я считал, что за такой короткий срок нельзя было успеть украсть сюжет и напечатать его. Но тогда я еще не знал, что многие художники „DC“ уже работают на Стэна, — сказал он в 2003 году. — Короче говоря, с того дня, как моя первая рукопись „Карательного патруля“ оказалась на столе у Болтиноффа, в „Marvel“ могла просочиться информация о „команде антисупергероев под руководством гениального ученого в инвалидном кресле“. Так что вопрос о плагиате остается открытым. И если кто-то не выступит с заявлением „Да, однажды я рассказал об этом Стэну“, то он так и не будет закрыт“[37].

А что касается „Братства злого совпадения“, то вероятно, что и Ли, и Дрейк могли почерпнуть идею из газеты. Статья от 24 сентября 1963 года об организованной преступности, которую печатали в газетах по всей стране, так и называлась — „Братство зла“[38]. Возможно, они оба случайно увидели эту статью, когда работали над своими книгами, которые выйдут спустя четыре месяца, и им понравилась броская фраза.

В свою очередь Ли утверждает, что понятия не имел о сюжете „DC“ про команду с лидером в инвалидном кресле, иначе „Люди Икс“ („X-men“) не появились бы на свет. „Копировать что-либо у „DC“ — это последнее на свете, чем я хотел бы заниматься“[39], — заявил он в 2003 году.

В 2005 году, за два года до смерти, Дрейк получил почетную награду на комик-коне в Сан-Диего. Он принял награду перед полным залом профессионалов мира комиксов и перед тем, как уйти со сцены, не сдержался и напоследок уколол Ли. Дрейк

завершил свою речь песней а-капелла, в которой были строчки: „Я слышал, как кто-то сказал, что Стэну Ли стоит поблагодарить за сюжет „Человека-паука“ („Spider-man“) Библию короля Якова“. Многие зрители от удивления раскрыли рты.

Трагедия Дрейка в том, что немногие обыватели вообще знают „Карательный патруль“ („Doom Patrol“) — его закрыли в 1968 году, сюжет которого не уступал по новизне и оригинальности „Людям Икс“ („X-men“). Но, как это часто бывало за историю конкуренции двух компаний, „Marvel“ снова удалось вырваться вперед.

Стэн Ли несомненно лидировал по части пиара. На страницах выпусков, где печатали письма поклонников, и в своей собственной колонке под названием „Мыльница“ Ли напрямую общался с читателями в довольно непринужденном тоне, и это обеспечило „Marvel“ репутацию бренда, с которым можно весело и доверительно общаться. Ли дал читателям „Marvel“ ощутить, что они входят в особый клуб избранных и интеллектуально развитых людей. Пока редакторы „DC“ представали в прессе самими собой — серьезными менеджерами среднего возраста, — Стэн подкупал поклонников прямолинейностью, остроумием и приветливостью.

Часть его публичного образа — добродушное подшучивание над „DC“ в прессе. Он упоминал их как „Бренд Ичч“, с отсылкой к „Бренд Икс“ — общепринятому в рекламе эвфемизму для обозначения компании-конкурента, названия которой не хочешь произносить. Ли жаловался на „паникующих кошечек“, которые отчаянно пытались копировать „Marvel“, и предлагал продать им сценарии.

„DC“ ответили на укол и в свою защиту упоминали „Marvel“ как „Бренд П“, от слова „плагиат“, или „Бренд Эго“. Роберт Канайер придумал эвфемизм „К-комикс“, предположительно от слова „копия“, „копировать“. На первых страницах выпуска „Храброго и смелого“ („The Brave and The Bold“) № 74 (в ноябре 1967 года) Бэтмен выполнял акробатические трюки на флагштоке, хвастаясь: „Я научился так делать раньше всех, особенно раньше салаги Питера с его паутиной!“ Оскорбление Человека-паука разозлило некоторых фанатов „Marvel“.

> „Не знаю, это они стали хуже работать или вы лучше, но, кажется, вам удалось вырваться вперед!“[40]
>
> *Пол Гамбаччини. Письмо, которое напечатали в выпуске „Удивительного Человека-паука“ № 7*

„Однако есть одна компания, выпускающая комиксы,

которые я не постесняюсь назвать макулатурой. Они еще имеют наглость называть вас „Брендом Ичч“, когда сами просто сидят и печатают худшие комиксы в мире“[41].

Роберт Вильчински. Письмо, которое попало в выпуск „Флэша“ № 161

Пока „Marvel“ создавали „Эпоху Marvel“ в производстве комиксов, „DC“ в основном держали голову в песке. С 1961 года „Marvel“ достаточно выросли, чтобы заслужить упоминания и насмешки на страницах с письмами в комиксах „DC“, но еще не представляли настоящей угрозы на рынке для такой солидной компании.

„Редакция „DC“ словно превратилась в учреждение закрытого типа и прикрывалась своими прошлыми достижениями — пожинала плоды изобретения супергероя и вела себя так, как будто больше никто не мог писать о супергероях так же хорошо, — сказал редактор „DC“ Джо Орландо в 1998 году. — Комиксы „Marvel“ надирали им зад на прилавках, а они даже их не читали — не анализировали и не пытались понять, какая между ними конкуренция. Они относились к своему конкуренту с полным пренебрежением“.

По одной теории, которую выдвинул исполнительный директор „DC“ Ирвин Доненфелд, успех „Marvel“ был просто случайностью. Дети просто терялись перед прилавком с комиксами и по ошибке покупали книги „Marvel“ вместо книг „DC“, за которыми пришли. В начале 1966 года Доненфелд искал средство, которое разрешит это недоразумение, и ему в голову пришла самая нелепая мысль за всю историю комиксов.

Начиная с апреля 1966 года книги „DC“ стали выходить с одинаковой отличительной полоской в шашечку вверху. „Не думай, — гласила реклама, — бери журналы с шашечками!“

„В то время комиксы располагались на прилавках в вертикальных журнальных ячейках, — говорил Доненфелд в 1998 году. — Я хотел, чтобы комиксы „DC“ отличались от всех остальных… Так что, где бы ни продавались эти журналы, их было видно издалека. Это был наш отличительный знак“[42].

Шашечки сделали свое дело. Комиксы „DC“ действительно отличались от всех остальных на прилавках. Только это, вероятно, не пошло им на пользу.

„Это была самая идиотская мысль, которую только можно придумать, — говорил Инфантино про шашечки, — потому что книги тогда и так были не очень, а шашечки сразу показывали читателям, что́ покупать не стоит“[43].

Примерно в то время, когда комиксы „DC“ выпускались с

шашечками, Арнольд Дрейк предпринял еще одну попытку убедить руководство компании принять вызов „Marvel“ как серьезного конкурента. 3 февраля 1966 года Дрейк напечатал эмоциональную семистраничную записку Доненфелду с подробной аргументацией, почему он считает „Marvel“ восходящей звездой и какие шаги должны предпринять „DC“, чтобы не потерять хватку.

„[„Marvel“] преуспевают по двум основным причинам, — писал Дрейк в записке. — Во-первых, они активнее реагируют на события нашего времени. И что, возможно, еще важнее, они пишут комиксы для целевой аудитории гораздо старшего возраста, чем та, которая читала комиксы раньше, — для студентов колледжа (скажем, в возрасте от 16 до 19 или даже 20 лет)“[44].

Дрейк предложил разработать серии книг для разных возрастных групп. Книги начального уровня, такие, как „Супермен“ („Superman“) Вайсингера, будут для детей. Следующим шагом станут книги о супергероях Джули Шварца, такие, как „Флэш“ („Flash“) и „Лига справедливости Америки“ („Justice Society of America“). Они подойдут для читателей предподросткового возраста. И наконец, такие книги, как „Карательный патруль“ Дрейка, будут для самых старших читателей, и в них будут взрослые слова и понятия, немного чизкейка, немного разрушения идеалов и немного пищи для размышлений».

Реакция Доненфелда на эту записку была сродни той, которую он выказал в 1962 году, когда Дрейк и Хани впервые забили тревогу.

«В тебе столько же всякой дряни, сколько в рождественской индейке, — бросил директор Дрейку. — Мы продаем в три раза больше, чем „Marvel“»[45].

Возможно, верхушка руководства «DC» не знала, что значит меняющийся рынок, но все же за это десятилетие в компании произошли некоторые изменения. Пожалуй, наиболее важным сдвигом была попытка создать более связную вселенную, как у «Marvel». Начиная с 1963 года, примерно через два года после рождения современной вселенной «Marvel», «DC» предприняли шаги по объединению всех своих персонажей в едином мире и всех сюжетных линий между собой.

Герои «DC» появлялись друг у друга в книгах и до 1963 года. Например, в 1958 году, в выпуске «Экшн Комикс» № 241, Бэтмен посетил Крепость одиночества Супермена. Флэш появился в выпуске «Зеленого фонаря» № 13 в 1962 году. Но от этого вселенная не стала единой и связной, и редакторы «DC» не очень-

то приветствовали чужих героев в своих выпусках.

Это сопротивление стало постепенно смягчаться, когда в ноябре 1963 года вышел «Отважный и смелый» («The Brave and The Bold») № 50. Раньше эта серия была испытательным полигоном для новых концепций, как и серия «Шоукейс». Однако начиная с этого номера герои объединялись строго по двое. В первом таком рассказе встретились Марсианский охотник и Зеленая стрела — не такая уж мощная пара, — зато следующие дуэты выбирали читатели путем голосования, такой был рекламный ход. Вскоре Металлические люди объединились с Атомом, а Бэтмен сражался плечом к плечу с Зеленым фонарем.

Самые элитные группы супергероев «DC» — Лига справедливости Америки и Общество справедливости Америки — пересеклись в выпуске «ЛСА» № 1 в августе 1963 года. Рассказ под названием «Кризис на Земле Один» («Crisis on Earth») так понравился читателям (но не художнику Майку Сековски, который заработал туннельный синдром, пока прорисовывал всех персонажей), что объединение героев стало ежегодной традицией. Кроме того, с тех пор название «Кризис» («Crisis») стало обозначать фирменный выпуск, в котором собирается сразу много персонажей по особому поводу.

«DC» начали объединять свою вселенную. В отличие от «Marvel», чья вселенная создавалась несколько лет и контролировалась одним редактором, «DC» пришлось несколько десятков лет решать проблему разрозненности сюжетов (часто противоречащих друг другу), созданных независимо несколькими десятками авторов, редакторов и художников. В результате у них получилась беспорядочная временная шкала, в которую не укладывались некоторые сюжеты.

Проблема последовательности не давала покоя «DC» еще многие годы, да и сегодня еще актуальна, но компания все это время старается исправлять ошибки и объяснять противоречия, которые все больше раздражают внимательных читателей.

В выпуске «Тайн вселенной» («Secrets of Universe») № 75 (май 1962 года) была предпринята первая попытка исправить ошибки прошлого, и такой метод впоследствии станет повсеместным. В мае 1961 года, в четвертом выпуске «Лиги справедливости Америки», был эпизод, в котором в Лигу принимают новых членов. Флэш предлагает принять Адама Стрэнджа, потому что он совершил важное достижение.

Доктор Стрэндж, персонаж из жанра научной фантастики, впервые появился в 1958 году. Он был обычным земным археологом, который однажды перемещается в инопланетный мир Рэнн. Там он знакомится с красивой женщиной и помогает Рэнн в

борьбе с инопланетными захватчиками.

Однако, как указывает один из читателей в колонке писем выпуска «Лиги справедливости Америки» («Justice Society of America») № 6, Адам Стрэндж не мог быть знаком с членами Лиги, потому что они ни разу не пересекались.

Шварц решил эту проблему, написав рассказ в серии «Тайн Вселенной» («Secret of Universe»), действие в котором происходит по времени между сюжетами выпусков № 3 и № 4, с подробным описанием встречи Стрэнджа с супергероями.

К тому времени «DC» также начали освежать образ своих персонажей, в первую очередь Бэтмена. Сейчас этот герой представляет собой многомиллиардную франшизу, но в начале 1960-х Бэтмен находился на грани прекращения серии и рисковал кануть в забвение, как и другие персонажи эпохи бульварного чтива, например Фантом. Представьте, что нет фильмов Кристофера Нолана, никаких субботних мультиков и никаких хлопьев с Бэтменом на упаковке.

Доненфелд поручил Джули Шварцу и художнику Кармайну Инфантино создать персонажу новый образ, и продажи выросли.

Более современный подход к рассказам коснулся жизни и других героев «DC». В 1966 году альтер эго Зеленого фонаря Хэл Джордан делает предложение своей девушке Кэрол Феррис. Когда она отвечает отказом, у него разбивается сердце, и он скитается по всей Америке всю сюжетную линию. В одном выпуске он работает страховщиком в штате Вашингтон. Одно из самых могущественных созданий во вселенной занимается расследованием мелких аварий.

Одним из писателей, которые привили героям «DC» марвеловскую эмоциональность, был Джим Шутер из Питтсбурга, который продал свой первый рассказ компании «DC» в 1965 году, в зрелом возрасте 13 лет.

Шутер рос на комиксах «DC», но перестал их читать, когда почувствовал, что вырос из них. Через несколько лет, когда ему было 12 и он лежал в больнице, он обнаружил у себя в палате стопку комиксов. Он пролистал «Супермена», чтобы убедиться, что ничего не изменилось с тех пор, когда он был маленьким. Ему стало скучно, и он отложил комиксы в сторону. Затем он взял стопку комиксов «Marvel» и был потрясен. Внутри он обнаружил совершенно новый взгляд на повествование и более взрослые образы супергероев.

«Они [персонажи „Marvel“] казались более реальными, они были как люди, — признается Шутер. — Тогда я снова открыл комиксы про Супермена, и Супермен в этот момент, например, разрезал ленточку на открытии моста».

Перспективный писатель начал разрабатывать план, как заработать денег для своей нуждающейся семьи. Он подумал, что сможет улучшить не самые продаваемые рассказы «DC», если напишет и пришлет издателю новые, в духе Стэна Ли.

Он сочинил новый рассказ о Легионе супергероев — молодых борцов за справедливость, которые живут в XXX веке, — потому что чувствовал, что эта серия «больше всех нуждается в помощи», и отправил его Морту Вайсингеру по собственной инициативе. Редактору понравился рассказ, и вскоре Шутер писал рассказы о Супермене и о приключениях Легиона.

Шутер начал вводить в комиксы «DC» элементы, которые так привлекали его в «Marvel». Он ввел запоминающихся негодяев, в том числе Паразита, и попытался наделить героев личными качествами в духе «Marvel». За время его работы члены Легиона супергероев превратились в яркие, полноценные личности. Ферро Лэд, прототип Железного человека, который умеет превращаться в металл, погибает при шокирующем повороте сюжета, который создает ощущение тревоги, присущее рассказам «Marvel».

Вскоре в «DC» Шутера стали называть «Писателем Marvel», и это был не комплимент. Коллеги часто критиковали Вайсингера за то, что он работает с автором, который пишет как Стэн Ли.

«Морт запретил мне читать комиксы „Marvel“, потому что думал, что они на меня плохо влияют, — говорит Шутер. — Я не послушался».

Когда в 1964 году «Marvel» открыли фан-клуб, Шутер с радостью вступил в него. Потом, когда Ли пообещал напечатать имя каждого члена фан-клуба на страницах комиксов «Marvel», Шутер несколько месяцев жил в страхе, боясь, что Вайсингер увидит там его имя и уволит его. Этого не произошло, и Шутер продолжил работать.

Несмотря на враждебный настрой Вайсингера и пренебрежение остальных шишек «DC» по отношению к «Marvel», совершенно очевидно, что конкуренция их волновала и они старались копировать соперника.

«Отношение было противоречивое, — подтверждает Шутер. — Сотрудники „DC“ высмеивали комиксы „Marvel“, но их бесило, что те лучше продаются. И они не могли понять почему. Они думали, что это как хулахупы, что это временная тенденция, которая скоро пройдет, и, несмотря на это, отчаянно пытались подражать „Marvel“.

„Думаю, „DC“ хотели оставаться уместными, в то время как право определять уместность комиксов уже перешло к кому-то другому, — говорит бывший редактор „DC“ Брайан Огастин. — „DC“ старались скопировать то, что привлекало читателей в

„Marvel“, но видели только поверхностные элементы. Они оставались 45-летними мужчинами, которые силятся понять, чего хотят студенты“.

Одним из элементов товарного знака „Marvel“, который „DC“ пытались повторить, была „Сводка новостей“ — страничка с новостями компании „Marvel“. В марте 1966 года „DC“ создали свою колонку новостей под названием „Прямой ток“ (в оригинале „Direct Currents“). Эта колонка — наглядная демонстрация того, как трудно было „DC“ повторить успех „Marvel“. Снова и снова издатель хватался за ниточки в попытке проследить этот путь, но они уводили его в неверном направлении.

Новости раздела „Прямой ток“ изо всех сил имитировали свободный молодежный язык Стэна Ли, но все равно звучали так, как будто их сочиняет компьютер под названием „Аллитератор 3000“.

„Прочитайте прогноз, предсказывающий популярные публикации проектов „DC“! — гласила заметка в июне 1967 года. — Узнайте, какая фантастическая фабула и фейерверк футуристических фантазий ждут вас в ближайшем газетном киоске!“

Так и слышишь автора, орущего на весь офис „DC“: „Кто-нибудь знает еще слова на „ф“?!“

В новостных заметках „DC“ не было ничего интересного по сравнению с заметками „Marvel“. В них нельзя было подглядеть за кулисы процесса создания комиксов, подслушать, что происходит в компании, и увидеть в художниках и писателях живых людей. Они не создавали особых тесных уз с читателем. Они. Просто. Были. Там.

„DC“ словно хотели сказать: „Эй, мы с вами. Мы такие же, как вы“, — но им это так и не удалось, — считает Скотт Эдельман, редактор „Marvel“ в 1970-е. — Так что то, что они делали, в итоге вызывало одни насмешки. Как в старых эпизодах „Семейки Брейди“ или „Семьи Партридж“, где есть какой-нибудь старик, который носит жилетку с коптским крестом и длинные волосы и пытается найти общий язык с молодежью».

Отчасти отсутствие общего языка с читателем можно приписать философии компании «DC». Компания не знакомила читателей с сотрудниками, потому что им не хотелось, чтобы люди знали в лицо тех, кто создает комиксы. Звездами были супергерои. «Я не хочу, чтобы они вас знали, я хочу, чтобы их волновал только Супермен»[46], — сказал однажды Морт Вайсингер одному из своих авторов.

Комиксы создавались анонимно на протяжении многих лет. Писатель, рисовальщик, контуровщик, колорист, шрифтовик и

другие специалисты, которые трудились над созданием комиксов, оставались незамеченными на страницах журналов. Иногда художник тайком пробирался на страницы в виде небольшой подписи на рисунке или где-то на фоне, например, на номерном знаке автомобиля. (Но в «DC» эту надпись часто удаляли перед сдачей в печать.) Признание не было частью бизнеса.

Пока не появился Стэн Ли.

Его имя и имя Джека Кирби написаны в правом верхнем углу на первой странице выпуска «Фантастической четверки» № 1, а выпуск № 9 начинается с целой заметки об авторах этого выпуска, которая приоткрывает завесу тайны.

«Я указываю все имена. Даже имя шрифтовика, — утверждает Ли. — Я хотел, чтобы это было похоже на кино. Я хотел, чтобы читатели узнали, кто мы, и стали нашими фанатами. Я хотел персонализировать наши работы, а не просто продавать их с мыслью: „Вот книги. Покупайте их или не покупайте. Вы не знаете, кто их создает, и вам плевать“. Я хотел, чтобы люди видели, что и мы, и они — одна большая семья фанатов комиксов, и мы любим свою работу и все знаем друг друга».

«DC» слишком сильно отставали в этом. Джулиус Шварц указал имена писателя Гарднера Фокса и художника Джо Куберта в конце рассказа о Человеке-ястребе в выпуске «Отважного и смелого» («The Brave and The Bold») в 1961 году и также указывал авторов других рассказов. Но указание авторства в комиксах «DC» оставалось бессистемным на протяжении всех 1960-х.

«„DC“ не нравилось, что „Marvel“ указывают авторов в начале книг, — говорит Питер Дэвид, опытный автор комиксов, который работает с „DC“ и „Marvel“ с 1980-х. — Они считали, что Стэн просто хвастливый сукин сын, раз указывает в комиксах свое имя, а еще имя художника и контуровщика. Они так не делали».

«DC» держались до тех пор, пока сам рынок их не подтолкнул.

«Им пришлось последовать примеру „Marvel“, когда разные специалисты стали удивляться: „Погодите. Как это так, что в `Marvel` так делают, а у вас нет?“» — говорит Дэвид.

Единственными, кто не получал должного признания в «Marvel», были те, кого издатель переманил из «DC». Когда «DC» начали терять былую хватку, несколько художников начали незаметно подрабатывать на «Marvel». Очень незаметно. Многие из них надеялись продолжать получать зарплату в «Ди-Си», так что, чтобы избежать гнева редакторов, им пришлось использовать вымышленные имена.

«Я слышал, как многие внештатные сотрудники называли эту ситуацию Берлинской стеной, — говорит бывший редактор „Marvel“ Дэвид Крафт. — Ты работаешь либо на „Marvel“, либо на

„DC“. Нельзя работать на тех и других. Думаю, у „DC“ была жесткая политика: если ты делаешь что-то для „Marvel“, то ты предатель».

Первыми, кто перешел стену, были контуровщик Франк Джайакоия, опытный рисовальщик, который работал над серией «Флэша» («Flash») и другими романтическими сериями, и художник Майк Эпозито, который иллюстрировал «Чудо-женщину» («Wonder Woman»). С 1965 года работы Франка в «Marvel» были подписаны именем Фрэнки Рэя, а работы Эпозито — именем Микки Демео. Специалист по «Супермену» («Superman») Джек Эйбел приступил к контуровке «Железного человека» под именем Гэри Майклза, а Джил Кейн, один из создателей «Зеленого фонаря» («Green Lantern») 60-х годов, иллюстрировал приключения Халка под именем Скотта Эдварда.

Ли наслаждался такими ценными приобретениями и шутил над тем, как много выдающихся талантов «DC» зарыли в своих романтических комиксах. «Marvel» дал этим ребятам возможность по-настоящему раскрыться, однако дезертирство было опасно. Художники рисковали потерять зарплату в «DC», которая на тот момент была гораздо стабильнее, чем в «Marvel».

Одна проблема заключалась в том, что художники рисовали в своем индивидуальном стиле, и узнать их работу было нетрудно, несмотря на имя в подписи.

Джин Колан, еще один недооцененный художник «DC», начал рисовать для «Marvel» под псевдонимом Адама Остина в 1965 году.

«Сегодня всеми любимая игра в угадайку сосредоточилась на том, чтобы вычислить настоящее имя могучего рисовальщика „Подводника“ Адама Остина!» — писал Ли в декабре 1965-го на страничке новостных заметок.

Рисунки Колана были мягкими, с густой штриховкой, и художника раскрыли. Вскоре после того, как его работы начали появляться в комиксах «Marvel», Колану позвонил поклонник и сказал: «Не пытайтесь меня провести этим Адамом Остином. Я узнаю вашу работу где угодно»[47].

Смертный приговор не заставил себя ждать и был оглашен, когда Колан пришел в офис «DC», чтобы сдать свои работы. Когда он направлялся к лифту, двери открылись и из них вышел начальник «Marvel» Мартин Гудман. «Привет, Джин», — сказал Гудман, и в этот момент план Колана продолжать тайно работать на обе компании провалился.

На следующий день Ли предложил ему работу с полной занятостью, и он остался в «Marvel» и создал множество прекрасных работ, в числе которых «Сорвиголова», «Капитан

Америка» («Captain America»), «Доктор Стрэндж» («Doctor Strange») и другие.

Авторы текстов дезертировали не так часто, отчасти потому, что Ли справлялся с тем количеством серий, которые они могли выпускать с учетом ограничений контракта с «Индепендент ньюз». Как только «Marvel» получили возможность выпускать больше книг, им понадобились дополнительные силы. Спаситель Ли придет из «DC».

Рой Томас работал преподавателем средней школы в Миссури и был одним из самых выдающихся фанатов комиксов. Он издавал фэнзин «Альтер эго» с 1964 года, и его письма часто появлялись в выпусках «DC» и «Marvel».

Благодаря этому Томас завел множество знакомств в индустрии комиксов и в 1965 году получил должность ассистента Морта Вайсингера и переехал из Миссури в Нью-Йорк. Он наконец осуществил свою мечту попасть в мир комиксов.

Но скоро мечта превратилась в кошмар, потому что именно такой была работа под руководством злобного Вайсингера. Томас возвращался с работы домой в свой грязный номер в отеле, и у него наворачивались слезы. В отчаянии он решил написать письмо Стэну Ли, в котором просто выражал восхищение его работой. Скоро Ли позвонил Томасу и предложил выполнить тестовое задание для писателей. Томас выполнил задание за обеденный перерыв и сразу получил работу в «Marvel», всего через 8 дней работы в «DC».

Он вернулся с обеда в офис «DC», чтобы уволиться, и Вайсингер сразу же вышвырнул его из офиса, обвинив в шпионаже.

Новый сотрудник преобразил компанию «Marvel» и оказал влияние на ее развитие в 60–70-е годы, когда взлетели продажи.

Рост «Marvel» был настолько сильным, настолько беспрецедентным, что редактор вскоре провозгласил победу над «DC». В апреле 1968 года в своей колонке «Мыльница» Ли объявил «Marvel» «неоспоримым лидером индустрии комиксов».

Такое хвастовство очень в духе Стэна Ли. «Marvel» все еще не были номером один — этот рубеж будет пройден через несколько лет, — но достигли поразительных результатов.

Серии «Marvel» так хорошо продавались, что в 1967 году Гудман скрутил руки «Индепендент ньюз» и заставил их разрешить ему выпускать еще больше. И вдруг персонажи, которые делили друг с другом так называемые «общие выпуски», разжились своими собственными сериями. В 1968 году на прилавках появились «Невероятный Халк» («The Incredible Hulk»), «Подводник» («Submariner»), «Непобедимый Железный человек»

(«Invincible Iron Man»), «Ник Фьюри и агентство „ЩИТ“» (Nick Fury: Agent of S.H.I.E.L.D.) и «Капитан Америка» («Captain America»), расширив присутствие «Marvel» на рынке.

Расширение ассортимента было призвано не только удовлетворить спрос читателей. У Гудмана были для этого и скрытые мотивы. В частности, он хотел поставить продажи «Marvel» на поток. Гудман проработал в издательском бизнесе несколько десятков лет и занимался бульварным чтивом, мужским журналом и комиксами, а теперь устал от работы и хотел проводить больше времени с семьей.

«К 1968 году карьера Гудмана уже продолжалась 40 лет, — говорит Роберт Бирбом, историк и продавец комиксов, который открыл первый в стране магазин комиксов в Беркли в Калифорнии в 1972 году. — Гудман удвоил или утроил объем производства. „Железный человек“ („Iron Man“) № 1 и „Капитан Америка“ („Captain America“) вышли [отдельными книгами]. Внезапно поднялась новая волна романтических и военных комиксов. Начали выходить переиздания. В результате он резко увеличил показатели оборота, что позволило ему продать компанию „Marvel“ дороже».

Гудман продал «Marvel» за 15 миллионов долларов компании «Перфект филм энд кемикал корпорейшн» — конгломерату настолько разношерстных компаний и с названием, подходящим для компании злодея, с которым будет бороться Джеймс Бонд. Производство «Перфект филм» варьировалось от книг в мягкой обложке до бытовых пластиковых изделий, одобренных фильмом «Выпускник». Новый собственник превратит «Marvel» из скромного семейного бизнеса в крупный концерн и продвинет компанию на пути от нишевого детского издательства к корпоративному лицензированию и интеллектуальной собственности.

Новые владельцы «Marvel» не испытывали особой любви к супергероям. Издательство было очередной галочкой в огромном списке предприятий этой корпорации.

«Это был ужасный собственник. Просто отвратительный, — считает Майк Хобсон, издатель „Marvel“ с 1981 по 1996 год. — Им было плевать на все. Они просто скупали все компании подряд».

Однако у «Перфект филм» был один актив, который принесет «Marvel» пользу, — «Кертис серкьюлейшн», дистрибьютор печатной продукции.

Срок договора Гудмана с «Индепендент ньюз» подходил к концу, и все в компании «Marvel» считали, что сотрудничать с дистрибьютором прямого конкурента невыгодно и что «Индепендент» не так старательно выполнял свою работу для

«Marvel», как для «DC». Ли говорил, что это все равно как если бы «Форд» нанял «Дженерал Моторс» продавать свои машины.

Менеджеры «Индепендент» утверждали, что их компания в первую очередь лояльна к тем продуктам, которые лучше продаются, и что они не проявляют фаворитизма к своей сестринской компании. Возможно, так и было. Инфантино вспоминал, как однажды зашел в киоск неподалеку от офиса «DC» и пришел в ярость, когда увидел, что комиксы «DC» стоят за комиксами «Marvel».

«Я просто… увидел, что эти кретины продвигают продукты „Marvel“, а ведь они работали на нас! — сказал он в 2010 году. — Меня изумило, что комиксы „Marvel“ стоят на более выигрышных местах на прилавке»[48].

Сказывалось ли сотрудничество с «Индепендент» отрицательно на продажах «Marvel» или нет, они прекратили деловые отношения и заключили контракт с «Кертис». Начиная с октября 1969 года дистрибьюцией комиксов «Marvel» занимались они.

Важно то, что компания больше не имела финансовых связей с «DC». Конкуренты больше не зарабатывали на продажах комиксов «Marvel», и успех компании «Marvel» стал угрожать им гораздо больше, чем раньше.

Глава 4. «DC» отчаянно гонятся за «Marvel»

«Нужно было что-то менять или погибнуть. Нельзя было просто плыть по течению»[49].

Кармайн Инфантино о «DC»

В 60-е все было проще — тогда упаковка из шести банок пива стоила 99 центов, было всего три телевизионных сети, а подозрительные владельцы парковок могли выкупить ведущего издателя комиксов в Америке.

Права на Бэтмена и Супермена, которые когда-то будут стоить много миллиардов долларов, стоили столько же, сколько кусок асфальта на Манхэттене.

К концу 60-х не только у «Marvel» появился новый собственник. В 1967 году «DC» тоже купили. Еще в начале 1960-х глава «DC» Джек Либовитц (приближаясь к пенсионному возрасту) начал искать потенциального покупателя. С этой целью он нанял инвестиционного банкира и в 1967 году начал вести переговоры с корпорацией «Кинни нэшнл сервисез», бессистемным набором предприятий, который образовался в результате слияния нью-йоркской парковочной компании с иудейской похоронной структурой, клининговым подрядчиком и другими никак не связанными друг с другом фирмами.

Ходили слухи, что у «Кинни» есть связи с подпольными криминальными организациями, но Либовитца это не волновало.

«Они были хамиша [удобными людьми]. Иудеями, иудейской веры»[50], — писал он в своих мемуарах.

Дела у «DC» шли хорошо благодаря пиару и прибылям от телепередачи про Бэтмена в 1966 году, и Либовитц знал, что пришло время для выгодной продажи. В июле 1967 года «Кинни» согласились купить «DC» за 60 миллионов долларов. (Через два года «Кинни», которых, казалось, не остановить, пока они не поглотят все остальные компании, приобрели киностудию «Уорнер бразерс». Позднее компания «DC» станет чатью «Уорнер комьюникейшнз».)

Слияние с «Кинни» сильно потрясло «DC» и привело к первой серьезной смене кадров за многие годы. Либовитц остался в совете директоров, но Ирвин Доненфелд, сын Гарри,

сооснователя «DC», был вынужден уйти.

«Они кормили меня обещаниями о том, какова будет моя роль в новой компании, — скажет он позднее. — И ни одно из этих обещаний не было выполнено»[51].

Доненфелд ушел так внезапно, что даже не взял свои личные экземпляры «Экшн Комикс» № 1, «Супермена» № 1 и других винтажных книг, которые сейчас стоили бы миллионы долларов.

Редакционный состав менялся, и не было четкого лидера. Главными считались Морт Вайсингер и Джек Шифф, но, по словам Арнольда Дрейка, Либовитц не назначал никого из них главным редактором из опасения, что другой из-за этого уволится. Также обсуждался вопрос о привлечении исполнительного директора со стороны, но Либовитц пришел к выводу, что ни один из них не согласится управлять издательством комиксов, что было непрестижно.

Так что Либовитц придумал нетривиальное решение.

«Однажды я зашел в кабинет к Джеку Либовитцу и спросил: „Джек, перед кем мне отчитываться? Кто сейчас главный?“ — вспоминал Кармайн Инфантино в 2010 году. — И он сказал: „Ты“. Бум! Как выстрел. Как тебе эта пуля промеж глаз? Я был ошарашен. Все были ошарашены»[52].

«Ошарашены» — это верное слово. Инфантино был замечательным художником — он рисовал нового Флэша в 50-х, — но у него совсем не было опыта руководства, и его повышение не внушило сотрудникам уверенности. Художник Джил Кейн чуть не покатился со смеху, когда услышал эту новость.

Но если копнуть глубже, в этом выборе не было ничего смешного. На этом переломном этапе в истории «DC» осторожность не шла компании на пользу. Рынок менялся, и «DC» начинали сбавлять обороты. Вручить ключи старому стражу компании было безопасно, но это не могло помочь «DC» выдержать конкуренцию.

«„Марвел“ прижали „DC“ к стенке, — писал Инфантино в 2003 году. — „DC“ застряли во времени, когда им было очень удобно делать то, что они всегда и делали, пока не появились „Marvel“ со своим дерзким, свежим материалом и не отправили их в нокаут. „DC“ нужен был пинок под зад. И они выбрали меня своим спасителем»[53].

Инфантино доказал, что выбор был правильный, потому что преуспел в той сфере производства, которая больше всего заботила начальников, — дизайне обложек. Еще до назначения на пост редакционным директором Инфантино отвечал за все обложки «DC». Ирвин Доненфелд, который анализировал связь

показателей продаж и обложек, как азартный игрок, изучающий гоночную форму, обнаружил, что обложки Инфантино продаются лучше всех остальных. Инфантино перестал рисовать «Флэша» («Flash») после выпуска № 174 в ноябре 1967 года и сосредоточился почти исключительно на обложках издательства.

Перестановка привлекла внимание Стэна Ли, который вскоре предложил Инфантино работать в «Marvel» за жалованье на 3 тысячи долларов больше, чем те 20 тысяч, которые Инфантино получал в «DC». Деньги решают, и Инфантино решил принять предложение. Он даже сообщил о своем уходе Джулиусу Шварцу.

Тогда Либовитц позвонил и пригласил Инфантино на обед. За обедом во французском ресторане неподалеку президент «DC» ловко умерил его пыл. Он сказал художнику: «Ты мне очень нравишься. Но я никогда не думал, что ты боишься трудностей»[54]. Эти слова поразили Инфантино, и он поклялся вернуться в «DC» на следующий день.

С прибавкой, конечно. Благодаря предложению от Ли «DC» увеличили жалование Инфантино до 30 тысяч долларов в год. Это было выгодное вложение. Обложки «DC» стали гораздо лучше.

«Это был настоящий сейсмический сдвиг, потому что до этого обложки придумывали писатели, — считает Марк Эваньер. — На них изображалась интересная ситуация, о чем можно было узнать, если прочитать слова персонажей. На большинстве обложек „Супермена“ Супермен и Лоис Лэйн просто стояли и обсуждали какой-то момент из сюжета. А потом, когда Кармайн взялся за обложки, на них появились визуально интересные сцены».

Обложки «Marvel» в то время буквально спрыгивали с прилавка. Они были энергичными, динамичными и часто изображали действие за мгновение до того, как произойдет какое-то жесткое столкновение, и на них были изображены герои с занесенными кулаками и сжатыми зубами. Мчащийся Серебряный серфер вот-вот врежется в изогнувшегося Тора или Существо и Халк замахнулись, чтобы врезать друг другу по лицу. (Ходили слухи, что художникам «DC» не разрешали изображать сцены насилия на обложках.)

«Мари Северин, которая контролировала каждую обложку „Marvel“, однажды преподала мне урок, — вспоминал Стив Энглхарт, будущий знаменитый писатель, который начал карьеру в Марвел в 1971 году. — Она сказала, что весь секрет „Marvel“ в том, что можно стоять в другом конце комнаты и видеть, что происходит на обложке. Обложки „DC“ не такие. Она сказала, что наши обложки более просты и понятны».

Северин действительно верила в превосходство обложек «Marvel» — не только из-за того, что они увеличивали продажи,

но и с философской точки зрения. У себя в офисе на стене она повесила увеличенный макет обложки «Флэша» № 198 (1970). На картинке до нитки промокший герой стоит на коленях, его руки сложены в молитве, он смотрит на небо, и по его лицу бежит слеза, и он молит: «Пожалуйста, Господи, пусть это сбудется». Когда Северин спросили, почему она украсила стену именно этой картинкой, она ответила: «Потому что „DC“ — кучка соплежуев»[55].

Так что новые обложки «DC» — это шаг в правильном направлении. Но как говорил редактор «DC» Джек Шифф, «обложка продает выпуск этого месяца. А содержание продает следующий выпуск»[56]. В 1968 году, когда сменился собственник, проблемой «DC» оставалось содержание комиксов, которое не очень-то изменилось.

Инфантино, который теперь отвечал за редактуру, наметил новый курс.

«Инфантино испытывал огромное давление», — говорит Фридрих, который начал писать для «DC» в 1967 году. «DC» завладела корпорация. «Marvel» начала выпускать книги тоннами и угрожает занять место «DC» в киосках. Компании «DC» уже указывали на выход, и они должны были что-то предпринять.

Новый редакционный директор решил добавить в компанию «свежей крови» и нанял новых сотрудников. «DC» работали практически как закрытое предприятие: редакторы, как и писатели и художники, не менялись годами. Новые таланты даже не пытались устроиться в компанию, потому что знали, что шансов почти нет.

> «Вы заметили печальные попытки скопировать „Marvel“ в последнее время? Подражание, может, и самая искренняя форма лести и все такое, но мы хотим убедиться, что ни одному настоящему фанату „Marvel“ не подсунут какую-нибудь подделку „Бренда И“»[57].
>
> *Стэн Ли*

> «Вот почему все называют его журналы „Брендом И“. „И“ — значит „имитатор“, а еще „излишнее самомнение“. А вообще, нам кажется, что этот выпендреж не забудут еще долго, когда уже забудут Шекспира и Скотта, но не раньше!»[58]
>
> *Редактор «Супермена» Морт Вайсингер*

Одним из немногих, кому удалось прорвать оборону и

устроиться, был Нил Адамс. В начале 60-х Адамс занимался рекламой и рисовал комиксы в газете. Когда эту рубрику убрали, он стал искать работу. Он позвонил в «DC» и, к своему удивлению, попал на собеседование к редактору военных книг Бобу Канайеру. До этого редакторы ему отказывали, но из-за расцвета «Marvel» компания была в панике и нуждалась в новых кадрах.

«Я был единственным, кто, как им казалось, свалился на них с неба, а больше они никого не нанимали. Я был единственным новым сотрудником с 1953 года, — говорит Адамс. — Их привычки складывались не одно десятилетие: держать всех в стороне, давать работу тем, кто есть, защищать их, и все. Не меняться. И я каким-то образом проник в это безумие».

Адамс отвечал за короткие рассказы в «DC» с 1967 года. Как выяснилось, он мог оказаться и в «Marvel».

«Когда закрыли [комиксы Адамса в газете] „Бена Кэйси“, я помчался к Стэну в офис, чтобы позвонить Нилу и предложить ему работу, — рассказывает Ромита-старший, бывший художник и арт-директор „Marvel“. — Но он уже подписал контракт с „DC“».

Это будет упущенная возможность: Адамс продолжит свою карьеру и создаст одни из самых культовых изображений в истории «DC» (и всей индустрии комиксов), и именно его творчество будет ассоциироваться с продукцией компании периода ее становления.

«DC» постепенно поручали новому художнику все более важную работу, включая дебют «Мертвеца» («Deadman») в октябре 1967 года в выпуске «Странных приключений» («Strange Adventure»). Мертвец был призраком убитого акробата, у которого была способность вселяться в живых существ. Эта лента комиксов, первоначальная идея которой принадлежит Арнольду Дрейку, стала одним из самых зрелых произведений «DC» и окажется важной ступенью в развитии этой формы творчества.

Творчество Адамса, несомненно, стало для компании прорывом. Его рисунки были детализированными, фотореалистичными, совсем не похожими на мультики — для «DC» это было нечто новое. Адамс также изменил общий вид страниц и располагал на них материал не по установленной схеме. Изменения были настолько разительны, что читателям «DC» потребовалось какое-то время, чтобы привыкнуть.

«Рисунки Нила Адамса просто ужасны», — высказался кто-то в письме, опубликованном в «Спектре» № 4 (июнь 1968-го), который иллюстрировал Адамс. Сегодня оригинальные обложки и страницы с теми самыми «ужасными» рисунками продаются на аукционе за десятки тысяч долларов.

В 1968 году Инфантино начал проветривать застоявшийся воздух в редакции. По его мнению, редакторы «литературно» иссякли (трубки и заплатки на локтях не помогали), и он попробовал сделать акцент на выразительной стороне искусства. Комиксы все-таки изобразительное средство. Инфантино пригласил четырех новых редакторов, и все они были художниками. Этот шаг был довольно рискованным и заставил серьезно отойти от традиций. Редакторами, как правило, были писатели, а не художники. Разве художники достаточно знают о рассказах и диалогах, чтобы контролировать производство комиксов?

Первыми пришли два редактора: Джо Орландо и Дик Джордано. Орландо был итальянским иммигрантом, который рисовал для журнала «Мэд» и для ужастика «Крипи». Джордано считался одним из лучших контуровщиков в своей сфере и до этого работал в «Чарльтон» — издательстве второго дивизиона в Коннектикуте, которое занималось комиксами о супергероях, а также военными и историческими.

«Когда я пришел в „DC“, они хотели, чтобы я помог им дать отпор „Marvel“, — вспоминал Джордано в 1998 году. — Они искали новых редакторов, потому что, пока они сидели в своих удобных креслах, локомотив „Marvel“ пронесся мимо них и занял лидирующую позицию. Так что „DC“ искали способы вернуться обратно»[59].

Джо Куберт также стал редактором. Куберт работал художником с 1940-х годов и наиболее широко известен своими работами в военных изданиях «DC», а также созданием Человека-ястреба Серебряного века в числе других авторов. В 70-х он откроет школу графики в Нью-Джерси, которая будет носить его имя.

«Надевай галстук, — сказал Инфантино Куберту. — Мы теперь редакторы»[60].

Последним из вновь прибывших редакторов стал Майк Сековски, высокий бледный художник с большим шрамом на голове, оставшимся от несчастного случая в детстве. Сековски сотрудничал с «Marvel», а затем приступил к долгосрочной работе над «Лигой справедливости Америки» («Justice Society of America»).

Старых редакторов, Джулиуса Шварца и Мюррея Болтиноффа, оставили «для равновесия», по словам Инфантино, но тех, кого сочли лишним балластом «DC» на пути к новым свершениям, отпустили, в том числе Джорджа Кашдена, который работал над «Акваменом» («Aquaman») и «Метаморфо» («Metamorpho»). Джек Шифф, который отвечал за «Бэтмена» в

конце 50-х и начале 60-х, вышел на пенсию.

Орландо и другие, кто присоединился к коллективу «DC» в 1968 году, пережили страшный опыт приобщения к укоренившимся традициям.

«Как будто приходишь в банк и просишь заем без залога, — говорил Орландо в 1975 году. — Аналогия в том, что у меня не было никакого редакторского опыта в качестве залога, и вот я сижу за столом и принимаю решения. Я слышал, как люди шепчутся, что „это ненадолго“»[61].

С новыми редакторами пришли и новые таланты — молодые писатели и художники, каких не было в «DC» многие годы. Эта миграция вызвала небольшое столкновение культур.

Однажды в 1969 году директора пожаловались редакторам на то, что два каких-то курьера целый день толкутся в офисе. «Это не курьеры, — сообщил им Джордано. — Это наши писатели».

«Курьерами» оказались Стив Скитс и Денни О'Нил, каждому еще не было тридцати лет. Скитс раньше работал в «Marvel» и писал рассказы про Дзюдомастера — героя, владеющего боевыми искусствами, — в «Чарльтоне». О'Нил до этого был журналистом и одним из лидеров контркультуры. Когда он окончил среднюю школу, директор сказал его матери: «Мы никогда ни при каких обстоятельствах не хотим снова видеть Денниса здесь». Комиксы привлекали О'Нила тем, что были аутсайдерским увлечением.

«Книги комиксов считались несерьезным занятием, и мне это было как раз по душе», — говорит О'Нил.

Как и Скитс, он тоже раньше работал в «Marvel» и с Джордано в «Чарльтоне», а в «DC» его сманили обещанием больших денег. (Когда они только начали работать в «DC», им запрещали приближаться к офису президента, чтобы у старика не случился сердечный приступ от их неопрятного внешнего вида.)

Еще один новый сотрудник — Майк Фридрих. Он познакомился с редакторами «DC», когда писал фанатские письма, а свой первый профессиональный сценарий продал в 1967 году, будучи еще подростком. В отчаянной попытке встряхнуть стареющую компанию «DC» вдруг обнаружили у себя в офисе кучу людей, которые не застали эпоху экипажей с лошадьми. Новый редактор Орландо клялся, что не возьмет ни одного писателя старше 35 лет.

«В свой первый год работы я написал для них пару сюжетов, и летом 68-го года они раскатали передо мной красную дорожку и относились к моему появлению как ко Второму пришествию, — рассказывает Фридрих. — Я был тем парнем, который должен вдохнуть в их компанию новую жизнь».

Марв Вольфман и Лен Уэйн, которым тоже не было тридцати

и которые уже давно были фанатами комиксов, начали получать работу. Новая кровь начала циркулировать и в отделе искусства. Редакторов заставляли модернизировать графику, и для этого они привлекали новых рисовальщиков и контуровщиков.

«Когда Кармайн пришел к власти, он стал выбрасывать старых внештатных сотрудников, — говорит Эваньер. — У нас было много людей, которые работали на „DC“ еще с 40-х, но Кармайн решил, что их стиль устарел, и, возможно, так и было».

Компания рассталась со многими художниками, которые рисовали комиксы про Супермена, включая Уэйна Боринга, Джима Муни и Джорджа Паппа.

«До того как Кармайн стал редакционным директором, в компании был строго утвержденный стиль графики, и те, кто не умел рисовать в этом стиле, не получали работу», — объясняет Розакис, бывший менеджер по производству.

Инфантино превращал «DC» в более приятное место для аутсайдеров. Он открыл комнату отдыха, где внештатные сотрудники и писатели (но не редакторы) могли посидеть и поболтать. Адамс, который часто работал в офисе, также начал приглашать своих друзей-художников зайти и потусоваться. В конечном счете этот путь оказался «черным ходом» в компанию.

«Когда появлялась какая-то задача, Джо Орландо или кто-то еще приходил и говорил: „Мне нужен новый рассказ. Возьмешься?“ — вспоминает Адамс. — А я говорил: „У меня еще много работы. Может, предложишь кому-нибудь еще? Вон там Берни Райтсон“».

Таким образом Райтсон, специалист по ужастикам, а позднее один из создателей Болотной твари «DC» в 1971 году, попал в компанию. И так же появились Говард Чайкин, Алан Вайс и другие, кто потом остался в компании надолго. Когда редакторам «DC» нужен был новый художник, с большой вероятностью его можно было найти в кабинете у Адамса.

Писатели сами проходили отсев с тех пор, как Арнольд Дрейк, Отто Биндер, автор «Супермена», и Билл Фингер, сценарист «Бэтмена», и другие начали просить у Либовитца более высокую зарплату, медицинскую страховку и пенсионный план. Либовитц, который не слишком щедро раздавал чеки, мудро (и цинично) воспользовался конкурентной системой к своей выгоде. Он велел писателям обратиться в «Marvel», и если там им предложат все эти бонусы, то он выдвинет встречное предложение. Вы уже догадались, что было дальше.

Дрейк позвонил в «Marvel», и ему сообщили, что «Marvel» готов сделать такое предложение, если его сделает «DC». И это повторялось снова и снова, пока «DC» постепенно не избавились

от всех ветеранов.

«[Руководители] все время прибеднялись: „Мы не можем увеличить ваши авторские отчисления, мы не можем дать вам медицинскую страховку“, — говорит О'Нил. — Тем не менее парень, который это говорил, приезжал на работу в немецком лимузине с водителем».

В конечном итоге из-за отсева старых кадров вся работа свалилась на плечи новеньких. В «DC» произошла смена поколений, когда ветераны, которые сами создали супергероев в 30–40-е годы, уступили место фанатам, которые выросли на этих комиксах. Вместе с ними в «DC» пришла эмоциональность «Marvel».

«Мы, молодые писатели, обожали книги „Marvel“, — утверждает Вольфман, который в 1960-е годы работал над мистической антологией „DC“. — Но мне кажется, старые редакторы [„DC“] были уверены, что они непобедимы, пока у них есть Супермен. Я же, большой фанат Супермена тогда и сейчас, так не считал. „Marvel“ уже тогда выпускали потрясающие книги, а „DC“ все еще работали с детской аудиторией».

Джерри Конвей, еще одна будущая звезда, который начал работать с «DC» в конце 1960-х еще подростком, вспоминает собрание молодых сотрудников, на котором обсуждалось, какие сильные стороны «Marvel» «DC» могут перенять.

«Их политика была скорее оборонительная, — считает Конвей. — [Менеджер производства] Сол Харрисон начал совещание словами: „Мы хотим обсудить преимущества `Marvel`“. Это не графика, потому что их графика ужасна, и не тексты, потому что все хотят писать и рисовать для „DC“. Так что же это?»

Конвей поднял руку и тактично заметил, что не все хотят писать и рисовать для «DC». Большинство молодых специалистов хотели бы работать в «Marvel». У руководителей «DC» челюсти упали на стол.

«Они думали, что они самая престижная компания, — рассказывает Конвей. — Они не понимали, почему люди уходят из „DC“ в „Marvel“ — Франк Джайакоия, Джин Колан, Джон Ромита. Они удивлялись: „Почему вы уходите?“»

Не все руководители могли оценить привлекательность «Marvel», но успех конкурента заставлял «DC» и Инфантино предпринимать агрессивные действия, чтобы не отставать.

В 1968 году на прилавках появилось несколько новых серий «DC» под редакцией новых сотрудников. Крипер — необычный демонический супергерой с оранжевой гривой — получил свою собственную серию благодаря писателю Денни О'Нилу и художнику Стиву Дитко, одному из идейных создателей

Человека-паука, который накоримил «Marvel» пылью пару лет назад.

«Секретная шестерка» («The Secret Six») — новая серия о команде опытных бойцов под предводительством таинственного персонажа в маске, которые объединились для борьбы с сумасшедшим злодеем. Серия задумывалась как смелая (по крайней мере, по стандартам «DC»), серьезная книга.

Серия «Ястреб и Голубь» («Hawk and Dove») авторства Скитса и Дитко рассказывала о двух братьях, которые получили суперспособности и не сошлись во мнениях о том, как ими пользоваться, потому что Ястреб жаждал агрессии, а Голубь проповедовал ненасилие. Сюжет не слишком тонко намекал на политическую ситуацию в период, когда Америку разрывали война во Вьетнаме и Движение за гражданские права.

Без сомнения, самым странным из новых персонажей был Бразер-пауэр Гик, чье имя вызывает сдавленный смех и по сей день. Бразер-пауэр был Франкенштейном района Хейт-Эшбери. В манекен, принадлежащий группе хиппи, ударяет молния, и он внезапно оживает, чем вызывает ужас у одних и ощущение чуда у других. Серию написал и нарисовал один из новых сотрудников «DC» Джо Саймон, который вместе с Джеком Кирби создал Капитана Америку «Marvel». Некоторым показалось, что его наняли от отчаяния.

«В „Marvel“ все придумывает Джек Кирби, — объясняет Нил Адамс. — Так что же остается „DC“? Нанять Джо Саймона, его бывшего партнера. Звучит как полная безнадега».

Старые супергерои «DC» тоже менялись, потому что редакторы старались увеличить их популярность, делая их более современными. По крайней мере, как им казалось. «DC» давно держались на плаву только благодаря своим «отцам-основателям» — Бэтмену, Супермену и Чудо-женщине, но спустя тридцать лет, когда индустрия ушла далеко вперед отчасти благодаря «Marvel», нужна была новая тактика.

«Что произошло с „DC“, так это то, что они больше не могли повторять свои успехи, так что, когда популярность Супермена и Бэтмена начала проседать, им стало не за что ухватиться, — сказал художник Джил Кейн в 1978 году. — Вместо этого им нужно было заимствовать единственный стиль, который приносил деньги, и, конечно, это стиль Стэна Ли»[62].

Еще в 1966 году Арнольд Дрейк предупреждал руководство «DC», что компании нужно развиваться самостоятельно, а если этого не делать, то придется копировать «Marvel», чтобы выжить.

Как раз так и произошло.

С момента приобретения корпорацией «Кинни» «DC»

предпринимали — по словам автора книг комиксов Гранта Моррисона — «неубедительные и слабые попытки воспроизвести повествовательный стиль Ли, который у него получался естественно»[63].

«В компании был период, когда писателям говорили, что комиксы „Marvel“ написаны лучше и все, на что они оказались способны, — это напихать шуток в диалоги или забавных примечаний в сноски, — говорит Эваньер. — „Мы будем общаться с читателем шутя“, — решили они. Есть несколько поздних выпусков „Атома“ авторства Гарднера Фокса, которые похожи на неудачное подражание Стэну Ли».

«50-летним мужчинам приходится отвечать за то, чтобы быть в тренде у молодежи. Начинают происходить ужасные вещи, — вспоминает бывший редактор „DC“ Огастин. — Действия доходят до абсурда, как у людей под дулом пистолета, которым вдруг понадобилось сделать что-то классное».

Один из самых странных рассказов появился в выпуске «Девушки Супермена Лоис Лэйн» («Loi's Lane: Superman Girlfriends») № 106 (ноябрь 1970-го). Рассказ, который написал Роберт Канайер, называется «Любопытная (черная)!», и в нем Лоис воспользовалась машиной Супермена для превращений, чтобы на один день стать чернокожей женщиной и расследовать дело в квартале метрополиса «Маленькая Африка». Поняли что-нибудь? Мы тоже нет.

Однако этот рассказ не настолько неуместный, как сленг, который начал проникать в книги «DC».

В 1967 году в выпуске «Черного ястреба» («Black Hawk») появляется Бэтмен и обращается к ветеранам Второй мировой войны: «Черные ястребы — тухлые старики, подержанная рухлядь… Сказать по правде, они вообще не качают!»

Самые нелепые примеры подражания молодежному сленгу можно найти в «Юных титанах». Группа героев состоит из младших подопечных знаменитых героев «DC» — Робина, Аквалэда, маленького Флэша и Чудо-девочки — и впервые появляется в пилотном рассказе в 1964 году, а потом развивается до отдельной серии. По традиции «DC» дети были опрятными, послушными и хорошо воспитанными и никогда не испытывали подростковой агрессии, через которую в реальном мире проходят все.

Единственное, что отличало их как подростков, — язык. В конце 60-х писатель Боб Хани наполнил реплики персонажей непристойными выражениями, которыми, как казалось человеку среднего возраста, разговаривают подростки. Хани утверждал, что набрался этих слов и выражений на своем собственном Вудстоке

— у стареющего парикмахера-хиппи, но до сих пор неясно, говорил ли этими словами хоть кто-то еще в мире.

«Я люблю качать, но эти пацаны — это уже слишком», — говорит Аквалэд в одном из выпусков.

«Я люблю Боба Хани и люблю его работу, но у него был особый стиль, — говорит бывший писатель „DC“ Куппербер. — Когда Боб писал „Юных титанов“, он как будто говорил с подростками и хиппи 1968 года словами Мейнарда Джей Кребса [битника из ситкома „Успех Доби Гиллис“ 1959 года]. Так что они звучат как „Крутяк, папаша!“. Но никто не говорил „Крутяк, папаша!“ в 1968 году, кроме юных титанов».

Чудо-женщину тоже затащили в современный мир, хотя она кричала и брыкалась. Продажи серии находились в свободном падении с 60-х годов и упали с 230 тысяч экземпляров в месяц в 1961 году до 166 365 экземпляров в 1968-м. Начиная с выпуска № 178 (октябрь 1968-го) героиня получила совершенно новый образ, любезно предоставленный писателем О'Нилом и художниками Сековски и Джордано. Для начала Чудо-женщина потеряла свои суперспособности. Это была обычная уловка «DC», благодаря которой богоподобные герои приближались к более реальным персонажам «Marvel». Из Чудо-женщины она превратилась в старую добрую Диану Принс, открыла бутик одежды и начала одеваться по последней моде: в мини-юбки, расклешенные платья и обтягивающие комбинезоны из телевизионных «Мстителей» («The Avengers»).

Также примечательно, что Диана, как и герои «Marvel», обосновалась в Нью-Йорке, а не в одном из вымышленных метрополисов, где обычно разворачивались события комиксов «DC».

«Это преображение — реакция на успех „Marvel“, — считает Тим Ханли, автор книги „Чудо-женщина: освобожденная. Удивительная история самой знаменитой героини“. — Она превратилась в обычную женщину с обычной работой в Нью-Йорке, совсем как героиня „Marvel“, и книга стала более взрослой. В ней было больше смертей, больше страданий».

Новая стилистика подтолкнула рост продаж — по крайней мере, на какое-то время. Коэффициент проданных книг вскочил «как ошпаренный» до 60–65 процентов, по словам Инфантино[64].

«Новая Чудо-женщина получила шанс (последний шанс для своей книги) — и не подвела! — написал Сековски в выпуске № 189, спустя два года после преображения Дианы. — Честно скажу, я очень рад, что мне удалось сделать из нее конфетку… Лично мне кажется, что многие рассказы „DC“ все еще пишутся для 1940-х годов, а не для 70-х».

Одной из серий, застрявших в сороковых, был «Бэтмен». Брат Черного рыцаря, «Детектив», полностью преобразился еще в 1964 году, но самим Бэтменом по-прежнему занимался Боб Кейн и его студия из-за контрактных обязательств. Когда Кейн услышал, что «DC» собираются продать компании «Кинни», он пригрозил разорвать контракт, и Либовитц заплатил ему, чтобы он так и сделал. Кейн ушел с миллионом баксов в кармане, который ему выплачивали ежегодно по 50 тысяч долларов на протяжении 20 лет. А у «DC» появилась возможность привлечь новых художников к работе над персонажем и придать ему более современный образ.

«Все обрадовались, что Боб Кейн ушел»[65], — скажет Инфантино.

В рассказах «DC» начала проявляться марвеловская детализация. Дни, когда герои были настолько однообразными, что можно было легко поменять их реплики местами, наконец-то прошли. О'Нил взялся за «Лигу справедливости Америки» осенью 1968 года, и вдруг персонажи начали пререкаться друг с другом, как Фантастическая четверка.

«Мы пытаемся провести совещание. Оставьте свою болтовню на потом», — раздраженно говорит Супермен Бэтмену, Зеленой стреле и Атому в выпуске № 66 (ноябрь 1968-го). «Прости нас, Супермен! — саркастически отвечает Атом. — Мы не хотели тебя обидеть».

«В рассказах начало проявляться влияние Стэна Ли, — рассказывает О'Нил. — Персонализация речи каждого героя — дело рук Стэна. Мы не говорим о тонкой персонализации, как в романах XIX века. Но одного персонажа можно было отличить от другого по его речи».

В конце концов оказалось, что продажи обновленных старых серий Инфантино не такие смелые, как их стилистика. Многие из недавних новинок быстро закрыли. «Бразер-пауэр гик» гикнулся уже на втором выпуске. Эту серию бесцеремонно усыпили еще в младенчестве: когда книга попалась Вайсингеру, он рассердился и ворвался в офис к Либовитцу.

«Знаешь, что это такое? — воскликнул Вайсингер. — Это же про наркоманов, хиппи, наркотики и уличные шайки. Мы не можем такое печатать»[66].

Либовитц сдался, и «Бразер-пауэр» погиб в расцвете двух выпусков.

«Ястреба и Голубя» («Howk and Dove») закрыли на выпуске № 6, а «Секретную шестерку» на выпуске № 7. Книги даже не успели собрать свою аудиторию. До 1968 года «DC», как правило, проявляли терпение и давали книгам год или два на разгон. При

руководстве Инфантино такого уже не было, и серии закрывали очень быстро, как будто от жажды крови.

«У Кармайна не было опыта ведения бизнеса и никакого чувства рынка, — утверждает бывший редактор „DC“ Гринбергер. — Кармайн был очень непостоянный и одобрял или отменял книги по своей прихоти. Он не давал им дышать. По первому желанию он закрывал какую-нибудь серию, а потом приходили руководители и говорили, что нужно расширить ассортимент на 5 процентов, и он одобрял другие книги в случайном порядке, вместо того чтобы задуматься: „Стоп, это нужная книга в нужное время?“

Такой нерегулярный выход серий огорчал читателей. Будущий писатель „DC“ Эваньер был президентом местного клуба комиксов в конце 60-х годов. Каждую неделю он выступал перед участниками клуба и сообщал им последние новости в индустрии комиксов. И каждую неделю он объявлял, что „DC“ снова закрыли какую-нибудь серию. Это превратилось в анекдот.

„В клубе, где мы собирались, было пианино, — вспоминает Эваньер. — И был один парень, который хорошо играл, а я вставал и говорил: „А сейчас наша постоянная рубрика…“ — и парень играл на пианино торжественную мелодию фанфар, а я объявлял о закрытии очередной серии „DC“. Я сообщал, что закрыли, например, „Секретную шестерку“, и все смеялись и говорили: „Ну во-о-от!“ Мне кажется, для компании это не означает ничего хорошего“.

„DC“ экспериментировали, но без цели и направления, — считает Нил Адамс. — У них не было общего плана. Они как будто стреляли в небо. Они понятия не имели, что делают».

Как-то раз отчаявшиеся руководители «DC» решили разработать стратегию на основе опроса фокус-групп детей. В одну из таких групп в конце 60-х пригласили Адамса.

«Собрание проводили в гребаном зале заседаний, и один из директоров говорит: „Так, мы собрались, чтобы поболтать о книгах комиксов“, — вспоминает Адамс. — Ух ты, правда? Отличное начало. Зал заседаний и парень, который хочет поболтать о комиксах».

Детей спросили, что если бы они создали своего собственного супергероя, то какой бы он был? Один мальчик сказал, что он был бы как Бэтмен, только больше и сильнее. Одна девочка сказала, что ее героиня будет как Чудо-женщина, только умнее и красивее. И примерно так прошла вся встреча.

«Мы уходим, а директора недоумевают, мол, непонятно, что это значит? — рассказывает Адамс. — Я говорю: „Это значит, что они не хотят новых супергероев. Им нравятся те, которые уже

есть. Они просто хотят, чтобы мы сделали их еще лучше и удивляли их“».

Возможно, просто делать комиксы лучше недостаточно. Одной из проблем, с которой столкнулись «DC» в конце 1960-х годов, стало то, что рынок комиксов — и вообще печатных СМИ — сокращался. Становилось все меньше газетных киосков и маленьких кондитерских магазинов, где продавались комиксы. Страна пересаживалась на автомобили, и бóльшая часть населения Америки переехала из густо населенных центров на окраины. Телевизор стал занимать больше свободного времени.

Рост цен в 1969 году пошел далеко не на пользу и без того бедствующему рынку. В начале того же года «DC» пришлось поднять цены на комиксы с 12 до 15 центов. Через пару месяцев подорожали и «Marvel». 20-процентный рост цен ударил по детским кошелькам. Количество читателей стало падать, и продажи некоторых серий «DC» упали на 20 процентов. Падение продаж «Marvel» было менее резким, и впервые издатель пробился в десятку лидеров. В 1969 году «Удивительный Человек-паук» в среднем продавал 372 352 экземпляра и стал седьмой самой продаваемой серией года.

Ситуация на рынке была настолько ужасающей, что новый собственник «DC» чуть было не принял радикальные меры.

«Я помню, как Денни [О’Нил] шел по коридору в 1969 году и рассказывал, что совет директоров „Кинни“ голосовал за закрытие „DC“, — вспоминает писатель Майк Фридрих. — И они проголосовали против закрытия, потому что дополнительная прибыль, которую издательство принесло в 1969 году, окупала само издательство, которое уже уходило в минус».

Одним из немногих плюсов, кроме прибыли от продажи товаров с супергероями, была победа Джордано как лучшего редактора на премии «Элли Эворд» в 1969 году, которую с 1963 года каждый год вручали Стэну Ли. «DC» отметили это событие у себя в офисе.

Но не все таланты входили в двери «DC» в конце 1960-х годов. Некоторые выходили из них. Нил Адамс, которому нравилось, какое сильное влияние оказывают художники «Marvel» на сюжет и общий вид книг, отправился на встречу со Стэном Ли, чтобы предложить свои услуги. Адамс был восходящей звездой в индустрии комиксов и был уже знаком со Стэном.

«Стэн сказал: „Я буду с тобой честен. Единственная книга `DC`, которую читают ребята в `Marvel`, — это `Мертвец` (`Deadman`)“», — вспоминает Адамс.

Художнику предложили выбрать любую серию «Marvel». Буквально любую. Вместо того чтобы попросить «Человека-паука»

или «Фантастическую четверку», Адамс спросил, какая серия хуже всех продается. Ответ был «Люди Икс».

«Ли сказал: „Мы собираемся ее закрыть“, — вспоминает Адамс. — Я сказал: „Отлично, я за нее возьмусь. Вам не придется мне много объяснять“».

Ли согласился, но затем потребовал, чтобы Адамс ушел из «DC», если собирается рисовать для «Marvel». Адамс сказал «нет» и пошел к выходу. Он еще не дошел до двери, как Ли его остановил: «Подожди, подожди. Это не проблема».

Первая работа Адамса в «Marvel» — «Люди Икс» («X-Men») № 56 (май 1969-го). У серии было сильное начало в 1963 году, но за несколько лет она утратила свою оригинальность, а Ли и Кирби, которые ее придумали, уже не могли уделять ей столько внимания. С тех пор ею занимались несколько поколений художников и писателей (в том числе Арнольд Дрейк, чей «Карательный патруль» («Doom Patrol») был так похож на «Людей Икс» («X-Men»), но без выдающихся успехов.

Адамс вместе с писателем Роем Томасом добавил огня затухающему пламени Людей Икс. Адамс разделил развороты страниц необычными формами, а фигуры персонажей выходили за рамки своих кадров. Ключевые моменты рассказов занимали целый красочный разворот, который внушал настоящий трепет, а их драматизм буквально ударял в лицо.

«Они были заряженные, — говорит Крис Клэрмонт, который тогда работал в „Marvel“ ассистентом. — Когда я видел рисунки Нила, я смотрел на них и говорил: „Это великолепно“».

Но больше всего в этом выпуске шокировали не рисунки и не рассказы. А список авторов. После имен Ли, Томаса, контуровщика Тома Палмера и шрифтовика Херба Купера шла громогласная строка: «Представляем вам художника-волшебника Нила Адамса». Безо всяких псевдонимов. Никакого вымышленного имени, склеенного из имен его детей. Адамс, один из лучших художников «DC», подписался своим настоящим именем в комиксах «Marvel». И вся игра с псевдонимами провалилась. Теперь внештатные сотрудники могли работать с обеими компаниями, и им не надо было притворяться шпионами, чтобы проникнуть в Восточный Берлин.

«Если люди верят во что-то, то своей верой они делают это реальностью, — считает Адамс. — Если показать им, что на самом деле это не правда, а выдумка какого-то идиота, то она развалится как карточный домик».

Адамс сообщил Инфантино, что рисует для «Marvel», и уверил его, что это не отразится на его работе в «DC». Инфантино был недоволен, но решил не идти на конфликт.

«Кармайн промолчал, — рассказывает Адамс. — И так ничего и не сказал за все утро. Не знаю, что должно было произойти, чтобы он заговорил».

Еще одной звездой «DC», перекочевавшей в «Marvel», стал Джим Шутер. Чудо-мальчик сделал себе имя на рассказах серии «Легион супергероев» («Legion Super Heroes»), которая выходила с 1966 года, но ему все больше надоедало резкое обращение редактора Морта Вайсингера.

«Я жил в Питтсбурге, и мы с Мортом регулярно созванивались в четверг вечером после мультфильма „Бэтмен“ („Batman“), который шел по телевизору, — вспоминает Шутер. — Он позвонил, чтобы обсудить работы, которые я прислал, и вдруг на другом конце провода раздается крик: „Ты чертов идиот! Дурак! Болван! Ты не умеешь писать!“ — Мне 14 лет, а этот важный парень из Нью-Йорка звонит мне и обзывает меня болваном».

Когда Шутеру это надоело, он позвонил Стэну Ли и попросил работу.

«Я пишу комиксы, и мне нужна работа», — сказал Шутер Стэну.

«А где ты сейчас работаешь?» — спросил Ли. Когда Шутер ответил, Ли оборвал его: «Мы терпеть не можем комиксы „DC“. Если ты их пишешь, то ты нам не подходишь».

Шутер утверждал, что он особенный и отличается от других писателей «DC».

«В „DC“ меня назвали марвеловским писателем», — сказал Шутер. И после этого его пригласили на собеседование. Шутер пришел в офис «Marvel» и проболтал с Ли о комиксах около трех часов. И ушел, получив работу.

Когда Шутер сообщил Вайсингеру, что уходит в «Marvel», редактор пришел в ярость. «Теперь ты ударил меня в спину, проныра!» — кричал он.

Это было одно из последних оскорблений, которые этот неисправимый мизантроп произнес на своей должности. Вайсингер угрожал уйти на пенсию уже много лет, и каждый раз Либовитц повышал ему зарплату, чтобы он остался. Схема работала прекрасно, пока вдруг не привела к противоположному результату.

В 1970 году Вайсингер снова сказал Инфантино, что подумывает о пенсии, а Инфантино, который устал от его манипуляций, ответил: «Ну что ж. Мы будем по тебе скучать. Пока»[67]. Вайсингер был потрясен. Две недели спустя он даже вернулся в офис, чтобы сказать Инфантино, что он передумал и не хочет на пенсию. Мол, он поддерживает изменения в компании

и хотел бы остаться, если можно. Инфантино был тверд и сообщил редактору «Супермена» («Superman»), что его карьера в «DC» окончена.

Тридцать лет спустя Морт Вайсингер, который сравнивал писателей с апельсинами — «Выжимай из них все соки до тех пор, пока ничего не останется, а потом выбрасывай»[68], — человек, который был воплощением консервативного духа «DC» и которого многие не любили, ушел. Его последними выпусками стали «Экшн комикс» № 393 (октябрь 1970-го) и «Супермен» № 232 (январь 1971-го).

В этом же году произошло другое, еще более важное событие. «DC» собирались совершить, возможно, самый значительный переворот в истории конкуренции с «Marvel» — смелый ход, который сместит центр тяжести в индустрии. Компромиссных мер было уже недостаточно, чтобы продолжать конкуренцию. Почему бы вместо этого не обратиться к источнику и не украсть того, кто больше всех отвечает за успех «Marvel»?

В 1969 году «DC» как раз это и предпримут.

Глава 5. «Дьявольский конкурент»[69] пытается совершить ограбление, достойное заголовков газет

«Кармайн хотел победить „Marvel“, переманив Джека Кирби, их сооснователя. Он считал, что мы быстрее заберемся наверх, если Кирби будет у нас»[70].

Редактор «DC» Дик Джордано

«Возможно, самая громкая новость в истории „Marvel“», — взволнованно гласил фанатский журнал «Марвелмания». Еще один фанзин, «Ньюфэнглс», даже посвятил этому событию специальный выпуск — Джек Кирби уходит в «DC».

Взрыв назревал какое-то время. Кирби и Кармайн Инфантино, два динозавра индустрии комиксов, знали друг друга много лет, а брат Инфантино Джимми работал с Кирби в 1950-е. Когда Инфантино получил должность главного редактора «DC» в 1967 году, Кирби позвонил своему старому приятелю и поздравил с повышением.

«Кармайн сказал Джеку, что если он когда-нибудь захочет уйти из „Marvel“, то может прийти в „DC“», — рассказывает Стив Шерман, который работал ассистентом Кирби с конца 1960-х.

В конце 1969-го Инфантино находился в Калифорнии и работал над мультфильмом «Супердрузья» по комиксам «DC». Он позвонил Кирби, который приехал в Калифорнию раньше, и пригласил на ужин. Они говорили о работе, и Кирби показал Инфантино три обложки для новых серий комиксов, связанных между собой: «Вечные люди» («Eternals»), «Новые боги» («New Gods») и «Мистер Чудо» («Mister Miracle»).

«Они бесподобны. Когда „Marvel“ их выпускает?»[71] — спросил Инфантино.

«Это мои творения, и я не хочу печатать их в „Marvel“, — ответил Кирби. — Ты возьмешь меня на работу?»

Инфантино не нужно было спрашивать дважды. Он быстро составил контракт, по которому Кирби должен был получать

больше, чем в «Marvel». По контракту от писателя требовалось сочинять 15 страниц в неделю, что для любого было бы адским трудом, но не для шустрого Кирби.

«Это было так легко»[72], — писал позднее Инфантино.

Кирби немного свыкся с мыслью, а в марте 1970 года позвонил своему давнему партнеру Стэну Ли и сбросил на него атомную бомбу — новость о том, что он уходит к «Дьявольскому конкуренту», как назвала их «Марвелмания». Ли было больно, и он ничего не понимал.

«Я не мог понять, почему он уходит, — сказал Ли в 1993 году. — Я говорил себе, что он просто устал от постоянного соседства с моим именем в строчке „Создатели Стэн Ли и Джек Кирби“, где я упоминался как редактор. Думаю, он хотел доказать, чего он может достичь без меня, но не знаю, прав я или нет»[73].

Кирби был все больше недоволен работой в «Marvel», а особенно его расстраивал новый контракт. Он постепенно отдалялся от Ли, который раньше был у него на побегушках, а теперь стал его начальником. Кирби казалось, что Ли приписывает себе все успехи «Marvel», а отчуждение его творений в пользу компании демотивировало его. Когда в 1968 году выходил комикс «Серебряный серфер» («Silver Surfer»), рисовальщиком назначили Джона Бушему, а не Кирби, который создал этот персонаж.

«В „DC“ я получаю привилегию ассоциироваться со своими идеями, — сказал Кирби в 1971 году. — Если я придумывал какую-то идею в „Marvel“, то компания забирала ее у меня и я терял с ней всякую связь. Меня никогда не упоминали как автора комиксов, которые я придумал сам. Бóльшую часть текста в „Marvel“ выполняет художник по заданному сценарию»[74].

Ли объявил о внезапном уходе Кирби в новостных заметках в сентябре 1970 года, специально преуменьшив важность этого события. «Вот в какой ситуации мы находимся сегодня: не хватает продукции, не хватает людей и нечего есть, но держим нос по ветру, а хвост пистолетом! — писал он. — Так что жди чудес, мой друг».

«В „Marvel“ все храбрились, но совершенно ясно, что они были очень расстроены и не знали, что их ждет», — объясняет Майк Фридрих.

Комиксы «Marvel», казалось, не имели смысла без Кирби. «Веселый Джек» («Jolly Jacu») приложил руку почти ко всем звездным персонажам «Marvel». Фантастическая четверка, Тор, Железный человек, Люди Икс, Доктор Дум. Может, Стэн Ли и был лицом компании «Marvel», но Кирби был ее душой. На тот

момент, в 1970 году, фактически он и был «Marvel». А теперь его забрали «DC».

Приняли Кирби довольно прохладно.

«Проблема в том, что не все в „DC“ радовались приходу Кирби, — говорит Эваньер, который работал его ассистентом. — Они работали в этой компании многие и многие годы, а теперь им придется целовать в зад парня, который занимался книжками [„Marvel“], а они были предположительно хуже».

Какая бы неприязнь там ни существовала, это не уменьшило масштабы громкой рекламной кампании «DC». «Великий идет к нам! — гласило объявление весной 1970 года. — Люди! Места! Вещи! Пугающая по своей силе концепция!»

Несмотря на эту шумиху, приход Кирби стал в какой-то степени ударом для компании.

По словам Кирби[75], изначально Инфантино просил его «спасти» «Супермена», флагманскую серию «DC». Нашим средним умам не понять всю сложность этой просьбы. Величайший и самый известный художник «Marvel» должен был работать над самым известным супергероем в мире. Кирби не хотел браться за эту работу, опасаясь, что кто-то другой эту работу потеряет, чтобы уступить ему.

По словам Инфантино[76], Кирби хотел заняться Суперменом, но редакционный директор не спешил давать ему настолько ответственное задание и хотел вводить его в курс дел постепенно.

В любом случае результат такой: Джек Кирби, лучший в мире художник комиксов, занялся… «Приятелем Супермена, Джимми Олсеном».

Что?!

Это серия о дурацких приключениях друга Человека из стали, молодого веснушчатого фотографа. Например, однажды он собрал слезы Супермена и случайно создал из них бомбу, а еще его превратили в супергероя по имени Ультра-Олсен.

Кирби взялся за серию с выпуска № 133 (октябрь 1970-го) и сразу же все поменял. Он задействовал новые концепции и сюжеты, которые мало походили на невинные приключения юноши из предыдущего выпуска. Прямо с порога Кирби столкнулся с мамонтами компании «DC». Его более грубый, резкий стиль не сочетался с мягким и гладким стилем компании.

«Нескольким сотрудникам „DC“ вообще не нравилось, как он рисует», — вспоминает Эваньер.

Одним из них был Сол Харрисон, неприятный менеджер производства и старожил компании, который после ухода Морта Вайсингера стал наиболее ярким представителем консервативного, неподвижного духа «DC».

«Когда я только познакомился с Харрисоном в 1970 году, первым, что он мне сказал, было: „Можешь сказать Джеку перестать рисовать квадратные пальцы? Пусть он рисует как [лучший художник `Супермена`] Курт Суон“, — рассказывает Эваньер. — А я подумал про себя: ты вообще понимаешь, о ком говоришь? Вы только что заполучили величайшего художника за всю историю индустрии и хотите заставить его рисовать то же самое, что печатаете уже 20 лет?»

Вскоре Кирби сам столкнулся с проблемой, когда рисовал Супермена. Герой был самым прибыльным авторским персонажем «DC», с его изображением выпускали футболки и ланч-боксы, и издатель настаивал, чтобы его всегда изображали так же, как в комиксах. Малейшие отклонения и эксперименты не допускались. Кирби нарисовал Человека из стали в фирменном стиле Кирби — он получился чуть менее симпатичным и чуть более угловатым. Когда Кирби представил свои работы, компания поручила другим художникам переделать лицо героя, чтобы он был больше похож на свой старый образ. Несмотря на всю болтовню о новом направлении развития, компания все еще не могла выползти из зоны комфорта.

«Нам не нравилось переделывать произведения художников, — писал Инфантино в своей автобиографии. — Это требует времени и денег, но иногда это необходимо»[77].

Правки были связаны не только с каноническим образом героя. Главы компании настолько ненавидели «Marvel» и их фирменный стиль, что просто не могли принять эту «марвеловскую» версию своего самого главного персонажа, как считает Эваньер. Редактор Майк Сековски[78] однажды сказал ассистенту Кирби, что для Инфантино переделать Супермена Кирби — значит победить «Marvel». Это доказывало, что звезда «Marvel» все еще был недостаточно хорош для «DC». (Инфантино отрицал эти обвинения.)

Кирби, очевидно, был недоволен правками, но не так уж сильно возмущался. Он пришел в «DC» не за тем, чтобы рисовать Супермена. Он хотел получить свободу реализовывать яркие, оригинальные концепции, задействовать все свое воображение и развиваться.

В конце 1970 года вышли первые комиксы Кирби. Они назывались «Четвертый мир», и это была претенциозная космическая сага из трех книг, действие в которых происходит в одном и том же мире, а персонажи пересекаются. В декабре 1970 года вышли первые две книги: «Вечные люди» («Eternals») и «Новые боги» («New Gods»), а через несколько месяцев — «Мистер Чудо» («Mister Miracle»).

В этих книгах описано противостояние богоподобных созданий, которые населяют планеты-близнецы, образовавшиеся при уничтожении другого мира. Нью-Дженесис, утопическая плодородная планета, олицетворяет добро, а Апоколипс, бесплодный огненный мир, — воплощение зла.

«Нью-Дженесис и это адское место, Апоколипс, которое обречено вечно оставаться у него в тени», — говорит один персонаж в выпуске «Новых богов» № 1 о связи между двумя мирами, которая, если вдруматься, очень напоминает ситуацию в мире издателей комиксов.

В этой серии впервые появляется целый ряд новых персонажей, которые надолго обоснуются во вселенной «DC». Дарксайд — правитель Апоколипса с угловатой головой и один из величайших злодеев в мире комиксов. Его сын Орион вырос на Нью-Дженесисе и решается противостоять своему отцу. «Четвертый мир» — ядреная смесь мифологии, символизма и семейных страхов, настолько изобилующая новыми концепциями, что в ней отозвались и по-новому загорелись кислотные 60-е. Пространственные порталы? Универсальные виз-фургоны? Мазер-боксы с необъяснимой энергетической силой? На каждой странице было столько интересных новинок, что рядовой читатель комиксов в 1971-м мог захлебнуться, как если бы захотел попить из пожарного шланга.

В «DC» у Кирби начало проявляться враждебное отношение к бывшей компании. В конце 1971 года в шестом выпуске «Мистера Чудо» («Mister Miracle») герой встречает темного персонажа по имени Фанки Флэшмен — вылитого Стэна Ли, судя по его бороде, прическе и добродушным остротам. Персонаж изначально задумывался как пародия на управляющего фан-клуба «Marvel», который вымогал деньги у его членов, но, когда Кирби начал рисовать, Флэшмен превратился в Ли.

«В тени между успехом и провалом живет маленький человечек, который мечтает получить все!!! — гласила подпись о Флэшмене. — Меркантильный грабитель, который охотится на все подряд, как каннибал!!! Даже на тебя!!!»

(Вероятно, Кирби платили за восклицательные знаки.)

«Помню, как он показал мне эти страницы, — рассказывает Шерман, бывший ассистент Кирби. — Он смеялся. Мы все смеялись».

Флэшмен управляет плантацией «Мокинберд Эстейтс», на которой трудятся рабы, и получает деньги за официальное безделье. В начале рассказа Флэшмен вынимает деньги изо рта у бюста, который подозрительно похож на Джека Кирби. Потом мы знакомимся с послушным помощником Флэшмена, Хаусроем,

который явно представляет помощника Ли в «Marvel» Роя Томаса. Эти двое хотят обмануть Мистера Чудо с помощью ловких словесных манипуляций.

«Я понял, что Фанки Флэшмен — это грязное дело, — говорит Рой Томас. — Думаю, Стэна задело, когда эта грязь вышла из Джека. В 1974-м у меня была встреча с Джеком, когда я еще был главным редактором, а Джек подумывал вернуться в „Marvel“, и я сказал ему, что Фанки Флэшмен задел Стэна за живое, но он не винит его. Джек рассмеялся и сказал, что это была просто шутка, но я знал, что это не так. И думаю, он знал, что я знаю. Сейчас я часто называю себя Хаусроем, но это не значит, что я не считаю это черным пятном на карьере Джека».

Хотя Кирби представлял собой целое производственное предприятие — он писал, рисовал и редактировал комиксы прямо у себя дома в Калифорнии, — ему все равно нужен был контуровщик. Тот, которого взяли «DC», был просто бедовый и привел к новой странной главе в истории соперничества «Marvel» и «DC».

Винни Коллетта — художник с Сицилии, о котором даже слово «красочный» не может дать представления. Он был похож на крестного отца прямиком из кастингового агентства и обладал очарованием продавца и голливудскими манерами. Его преждевременно седеющие волосы всегда были безупречно уложены, он вульгарно одевался и носил несколько золотых цепочек. Однажды он явился на конвенцию в белом костюме, белых туфлях и черной рубашке, расстегнутой почти до пупка.

«Винни говорил, что создатели комиксов — самые скучные люди на свете, — вспоминает контуровщик-ветеран Джо Рубинштейн, который начал работать в „DC“ в 1970-е. — Был он таким на самом деле или нет, но он хотел казаться маленьким мафиози, акулой бизнеса, жестким типом, который разбирается в людях и все такое».

С 50-х годов Коллетта постоянно работал над книгами «DC» и «Marvel», а недавно выполнял контуровку «Тора» Кирби. У него была репутация скорее быстрого художника, чем великого.

«Винни очень гордился тем, что решал все проблемы выполнением контуровки за три дня, хотя она должна занимать десять, — вспоминает Рубинштейн. — Он герой, потому что быстро сделал свою работу. Отчасти ему это удавалось, потому что он стирал задний фон и затемнял силуэты. Как-то [художник] Джил Кейн сказал: „Винни — лучший контуровщик в этой области, если не принимать во внимание всех остальных“».

«DC» поручили Коллетте работать над таким важным изданием, как «Четвертый мир», потому что его работа стоила

дешево, а компания так много платила Кирби, что ей приходилось срезать все остальные углы. Возможно, таким способом они надеялись смягчить рисунки Кирби и привести их к единому стилю «DC».

Кирби работал быстро, и по крайней мере первый выпуск «Новых богов» был готов за полгода до выхода в печать — что необычно для сумасшедшей гонки, царящей в мире периодических комиксов. Настолько опережать сроки выгодно. Но, с другой стороны, небезопасно с точки зрения утечки информации. «Четвертый мир» был новой оригинальной идеей Кирби, придуманной для «DC», и художник беспокоился, что его работы могут попасть к бывшему начальнику.

«Джек всегда был либо параноиком, либо просто осторожным, зависит от того, как на это смотреть, — рассказывает Эваньер, бывший помощник Кирби. — Джек не хотел, чтобы „Marvel“ скопировали его работы [для „DC“], что представлялось ему возможным, так что они лежали под замком».

Даже другим редакторам «DC» нельзя было взглянуть на работы Кирби до того, как они выйдут в печать. Когда Эваньер посетил офис «DC» в 1970 году, Джулиус Шварц — одна из важных шишек в компании — умолял его рассказать, что ему известно о «Новых богах».

Возможно, для паранойи Кирби были причины.

«Было несколько случаев, когда „Marvel“ выпускали работы, которые, по убеждению Джека, они у него украли, например, обложки и пара сюжетных идей», — утверждает Эваньер.

Один раз Кирби нарисовал две страницы предполагаемой книги под названием «Зеленая галактика» («Green Galaxy») о женщинах-воинах в открытом космосе. Это должен был быть секретный журнал «DC», который в конце концов так и не вышел. А потом «Marvel» выпустили рассказ с таким же сюжетом и в том же стиле.

В мае 1971 года в журнале «Дикие истории» («Wild Tales») в «Marvel» был напечатан рассказ Стэна Ли и Джона Ромиты о футуристической расе фемизонок — женщин, похожих на амазонок. Было это совпадением или нет, но Кирби считал, что у него украли идею.

Может, Кирби и был параноиком, но факты говорят о том, что шпионаж между двумя компаниями существовал.

В 1971 году, когда выходил «Четвертый мир» Кирби, «DC» обнаружили, что настоящий суперзлодей скрывается в самой компании. Поздно вечером, когда все уходили домой, офисы компании обыскивал один из внештатных сотрудников, который рылся в столах и искал интеллектуальную собственность, чтобы

слить ее в фанатские издания или, что еще хуже, в «Marvel».

Чтобы поймать шпиона, руководители «DC» запустили хитрую дезинформирующую кампанию, у которой, как у всех секретных шпионских операций, даже было кодовое название — «Блокбастер». Инфантино распространил среди редакторов ложную новость, что «DC» поднимут цены и начнут продавать 500-страничные книги комиксов по одному доллару.

«Они распечатали это уведомление и подложили его в бумаги кого-то из производственного отдела, потому что именно там орудовал [шпион], и просто ждали, что будет дальше», — вспоминает бывший менеджер производства «DC» Боб Розакис.

Ловушка сработала. Новость о новых «книгах-блокбастерах» таинственным образом просочилась в фанзины и, конечно, в офис «Marvel» на Манхэттене. Следующее, что все узнали, — это то, что Стэн Ли собирается выпустить 500-страничную книгу стоимостью один доллар.

Ни в одной компании эти «блокбастеры» так и не вышли. А что касается шпиона, то его скоро поймали, когда он случайно выдал себя.

По словам Розакиса, «он сам раскрылся, когда упомянул о „блокбастере“ в разговоре с одним из сотрудников „DC“». Через несколько часов ему уже был закрыт доступ в офис «DC».

Примерно в то же время в «DC» захотел устроиться Ларри Либер. У Либера было впечатляющее резюме. Он был писателем с многолетним опытом работы, включающим такие важные издания, как «Железный человек» («Iron Man»). Однако у него был один большой недостаток. Он приходился братом Стэну Ли.

«Я отправил в „DC“ свои работы, но так и не получил ответа», — рассказывает Либер.

Потом он как-то случайно столкнулся с Кармайном Инфантино в баре на Манхэттене. «Я напомнил ему, что присылал свои работы и мне ничего не ответили, — продолжает Либер. — А он посмотрел на меня и сказал: „В смысле, ты и правда хотел работать?!“ Они думали, что „Marvel“ подослали меня, чтобы выведать их чудесные тайны».

В скором времени жертвой настоящего шпионажа стал Джек Кирби и его «Четвертый мир». Однажды во время поездки Эваньера в Нью-Йорк ассистент Кирби зашел поздороваться в офис «Marvel». И там он обнаружил нечто ужасное. На стене висели фотокопии рисунков Кирби из еще не опубликованного выпуска «Новых богов» № 1. Он был в шоке. Страницы, которые хранились за семью замками, каким-то образом попали к конкуренту.

«[Арт-директор „Marvel“] Мари Северин попросила у меня

адрес Джека в Лос-Анджелесе, и я дал его ей, — вспоминает Эваньер. — Когда я вернулся в Лос-Анджелес, позвонил Джеку и сказал: „Тебе это не понравится, но первый выпуск `Новых богов` у `Marvel` в офисе. Они его прочитали“. А Джек говорит: „Я знаю. Я только что получил письмо от Мари“».

Эта утечка взбесила Кирби, и преступник вскоре был обнаружен. Это был Винни Коллетта, возможно, единственный человек, который имел доступ к работам и мог передать их «Marvel». Новость не удивила Кирби, который подозревал Коллетту в шпионаже.

Редакционного директора «DC» Кармайна Инфантино это тоже не слишком удивило. Коллетта однажды уже приходил к нему с интересным предложением. «Я знаю Стэна Ли и хорошо знаю вас, — сказал тогда Коллетта. — Я могу передавать вам и им любые рассказы, что захотите»[79]. Инфантино отказался.

«[Коллетта] пытался казаться тем, кем он не был, — важным», — сказал Инфантино в 2010 году.

Возможно, поэтому рисунки Кирби оказались у «Marvel».

«Винни просто хотел добиться расположения, — считает Джерри Конвей, который тогда работал в „Marvel“. — Он всегда пытался его добиться. Это было неправильно, но не думаю, что это часть какого-то генерального плана „Marvel“».

За это нарушение Коллетту отстранили от работы над книгами «Четвертого мира» («The Forth Wold»), и «Новыми богами» («New Gods») № 5, «Мистером Чудо» («Mister Miracle») № 5 и «Вечными людьми» («Eternals») № 6 занялся Майк Ройер. Возможно, это изменение положительно сказалось на самих работах, но новые книги о Четвертом мире в реальном мире прожили недолго.

Они достаточно хорошо продавались вначале благодаря интересу публики к переходу Кирби в компанию конкурента. Выпуск «Приятеля Супермена Джимми Олсена» («Superman’s Friend, Jimmy Olsen»), которым занялся Кирби, продемонстрировал самый резкий скачок в продажах относительно предыдущего выпуска уже давно издаваемой серии. Фанаты комиксов, чье число увеличивалось в 70-е годы, казалось, были очарованы Кирби.

«Мы просто шли за ним, — говорит Рик Ньютон, фанат комиксов с 60-х годов, которому больше нравились „DC“, но потом стали нравиться работы Кирби. — Мои друзья, которым нравились комиксы „Marvel“, пошли бы за ним, даже если бы я отказался. Они раньше меня поняли, что он был тем, кем только мечтали быть писатели и художники комиксов».

Однако многие читатели считали, что у Кирби великолепные

идеи и концепции, но ему нужен был писатель, чтобы прорабатывать диалоги, и редактор, чтобы направлять его. Как бы ему ни было больно, ему нужен был Стэн Ли. Без него Кирби просто плыл по течению.

«Я помню, как предложил Джулиусу [Шварцу] идею с персонажами Джека, но Джулиус не мог ее принять, — рассказывает писатель Майк Фридрих. — Никто не хотел соприкасаться с творчеством Джека, потому что они его не понимали. А кто понимал? Бóльшая часть его была непостижима».

«На мой вкус, он совершенно не умел писать, — заявляет Стив Энглхарт, который тогда работал писателем в „Marvel“. — Я давно говорю: вот бы „DC“ переиздали „Четвертый мир“ на английском».

Наконец Инфантино усмирил гордыню, принял поражение и сделал то, что нужно было сделать. «Новые боги» («New Gods») и «Вечные люди» («Eternals») перестали выходить после 11 выпусков. «Мистер Чудо» («Mister Miracle») продолжался до № 18, а Кирби занимался другими проектами «DC».

«Когда они украли Кирби у „Marvel“ в 1970 году, Кармайн разрешил Кирби делать все, что он хочет, — говорит Розакис, бывший менеджер производства „DC“. — И он так и делал, пока они не начали получать отчеты о продажах и не подумали, что это, возможно, была не самая лучшая идея».

Приобретение Кирби оказалось не настолько выгодным, как они надеялись, и компания уперлась в потолок. Они даже попытались переманить человека, который еще больше ассоциировался с «Marvel», чем их звездный художник, — Стэна Ли.

Как-то в начале 70-х начальники материнской компании «DC» связались с Ли и предложили ему стать их новым главным редактором. Если переход Кирби стал для индустрии комиксов взрывом атомной бомбы, то эта новость стала бы рождением сверхновой.

Ли все больше беспокоился за «Marvel», потому что их основатель Мартин Гудман передал большие полномочия своему сыну Чипу.

«Стэн немного боялся Мартина, потому что тот приходился ему дядькой и руководил издательством, а Чип был просто молодым парнем, который получил эту работу, потому что был сыном начальника, — объясняет Рой Томас. — Стэн не хотел работать на Чипа, поэтому подумывал уйти и заключить выгодную сделку с „DC“».

Как минимум одна встреча на тему его перехода в «DC»

состоялась. Возможно, она была частью его тактики в переговорах с «Marvel». Через несколько месяцев, в 1972 году, его повысили до издателя, а его правая рука — Рой Томас — стал главным редактором, ответственным за всю деятельность «Marvel».

Кто знает, как изменилась бы индустрия комиксов, если бы Ли решил уйти. «DC» он мог бы пригодиться. «Marvel» вот-вот совершат то, что казалось неосуществимым несколько лет назад. Маленькая компания, которая выросла из компании с одним сотрудником, приближалась к «DC» по показателям продаж, а тот шаг, который наконец позволит им вырваться вперед, представлял собой хитрый маневр, достойный пьес Шекспира.

«Marvel» и «DC» сотрудничали с одной и той же типографией в Иллинойсе, и типография уведомила их, что цены на бумагу и печать растут. Чтобы остаться на плаву, обеим компаниям придется поднять цену на книги комиксов, которые тогда стоили по 15 центов.

Вместо того чтобы постепенно повышать цену на несколько центов, как раньше, «DC» под давлением руководителя компании-дистрибьютора «Индепендент ньюз» решили резко поднять цену. Начиная с августа 1971 года издатель увеличил число страниц в книгах с 32 до 48, а цену до 25 центов — на целых 67 процентов. В новой упаковке продавался свежий выпуск вместе с перепечаткой старого рассказа из архива «DC».

Через три месяца «Marvel» сделали ровно то же самое и подняли цену на экземпляр до 25 центов. Откуда «Marvel» знали, что предпримут «DC»? Это вопрос на 64 тысячи долларов.

Может, им это сообщила типография. Инфантино сказал, что представитель типографии держал их в курсе планов конкурентов.

Есть и другая интересная возможность: компании могли согласовать между собой повышение цен и увеличение числа страниц. Короче говоря, это мог быть сговор, что было незаконно, но со счетов его списывать тоже нельзя, особенно в такой маленькой, замкнутой индустрии.

«Не знаю, какой там был сговор, но не могу себе представить, чтобы они одновременно подняли цены по чистому совпадению»[80], — утверждает Рой Томас.

Легенда гласит, что издатель «Marvel» Мартин Гудман договорился с «DC» о повышении цены, но затем, всего через месяц продаж по новой цене, понизил стоимость комиксов до 20 центов, а количество страниц сократил до 32. Новая цена была на 5 центов выше, чем два месяца назад, но по сравнению с 25 центами, которые просили «DC», она выглядела очень выгодно.

Гудман хотел развязать ценовую войну, и он ее развязал.

Начальник «Marvel» поделился с Томасом, что «DC» вот-вот «умоются», если срочно не снизят цену до 20 центов, как «Marvel».

«Кармайн считал, что договорился с Гудманом, а Гудман только и хотел, что перехитрить его, — объясняет историк Бирбом. — Тогда-то „Marvel“ и начали по-настоящему наседать на „DC“, потому что за один доллар можно было купить пять комиксов „Marvel“ или всего четыре комикса „DC“.

„Marvel“ нанесла решающий удар, увеличив своим дистрибьюторам скидку с 40 до 50 процентов. Эта перемена увеличила ценность товаров „Marvel“ и поставила „DC“ в невыгодное положение, при котором комиксы „DC“ стали чуть приятнее сифилиса для людей, чьей работой было поставлять их на рынок.

„[Дистрибьюторы] швыряли наши книги нам обратно в лицо! — вспоминал Инфантино в 1998 году. — Они отдавали предпочтение книгам „Marvel“, и это превратилось в настоящую бойню“[81].

„Есть признаки, что у „DC“ серьезные проблемы, — писал в то время фанзин „Ньюфэнглс“. — Продавцы не в восторге от книг по 25 центов, продажи „Marvel“ взлетают… книги „DC“ так и стоят пачками на прилавках, если вообще туда попадают, потому что продавцам, очевидно, выгоднее 20-центовые книги“.

Возможно, внезапное повышение цен не было намеренным обманом Гудмана. Импульсом для перехода к более дешевому варианту через месяц продаж могла стать и нехватка старого материала, который можно было бы перепечатать и поместить на дополнительных страницах, которые вдруг появились в комиксах по 25 центов. У „DC“ была огромная библиотека комиксов, хранящихся десятилетиями в аккуратном архиве на пленке. А у „Marvel“ такой не было.

„Marvel“ приходилось работать гораздо быстрее, чтобы заполнить эти дополнительные страницы, и прямо на первом выпуске они поняли, что это просто невозможно, — рассказывает писатель Стив Энглхарт. — Или они получили мощную обратную реакцию. Думаю, что Мартин Гудман мог отменить соглашение, но не думаю, что он сделал это преднамеренно».

Пока продажи «Marvel» росли, Ли начал глумиться над перепечатками «DC» на обложках «Marvel». «Все только новое и классное!» — гласила цветная рамочка на выпуске «Фантастической четверки» № 118 (январь 1972-го).

К концу весны 1972 года «DC» наконец удалось принять вызов, сократить количество страниц и снизить цену до 20 центов. Но они уже потерпели поражение.

В этом году это наконец случилось. Все перевернулось вверх

дном, полюса планеты комиксов поменялись местами, и преследователь стал лидером.

«Marvel» обогнала «DC» по продажам.

На это потребовалось всего 11 лет с момента выхода первого выпуска «Фантастической четверки».

«Складывалось впечатление, что мы все-таки стали крутыми парнями, — вспоминает писатель „Marvel“ Джерри Конвей. — Работать в „Marvel“ теперь было не просто интересно. Это значило работать в лучшей компании, которая росла быстрее, в которой было больше возможностей и которая быстро расширялась».

Чтобы отпраздновать победу, Гудман собрал весь офис «Marvel» на ужин. И выбрать более символичное заведение было нельзя. Он пригласил всех сотрудников «Marvel» в бар «Брат Тук» — прямо напротив офиса «DC», который тогда находился на пересечении Третьей авеню и 55-й улицы и был излюбленным местом сотрудников «DC».

«Мы все пришли туда и весело провели время, — рассказывает Энглхарт. — Уверен, что Гудман испытал глубокое удовлетворение, празднуя победу в здании прямо напротив них. И уверен, что выбор их любимого ресторана для этого события был для него личным достижением. Он хотел ткнуть им этим прямо в лицо. Мы конкуренты, и мы победили, так что мы идем в ваш ресторан, и точка».

В «DC» новости о победе «Marvel», как обычно, встретили новыми увольнениями.

«Я был на редакционном собрании в том месяце, когда „Marvel“ обошли „DC“ по продажам, и старожилы компании говорили, что это временно и что все вернется на свои места через месяц или два, — рассказывает Денни О’Нил. — Ну, это было уже 50 лет назад, и „DC“ так и не вернулись наверх, за исключением пары удачных месяцев».

«Marvel» почуяли запах крови и увеличили производство, применив проверенную издательскую тактику, чтобы убрать конкурента с прилавков. С 1971 по 1973 год «Marvel» резко увеличили производство с 270 до 513 наименований в год. Появились и новые издания, и переиздания. Человек-паук появился уже во второй серии, которая называлась «Команда Марвел» («Marvel Team»). Доктор Стрэндж, Халк и Подводник вошли в команду под названием «Защитники» («Defenders»). При таком большом количестве журналов для «DC» буквально не осталось места на прилавках. Компания рисковала кануть в небытие.

Кармайн Инфантино не собирался с этим мириться. «Черт бы

их побрал»[82], — ворчал он, клянясь догнать «Marvel» книга за книгой. Он увеличил ассортимент «DC» — возродил «Карательный патруль» и «Металлических людей», переиздав их старые номера, и запустил новые серии, такие, как «Чародейский клинок».

Никто, похоже, не приветствовал такой переизбыток изданий — ни читатели, ни продавцы, ни сами издатели. На одном собрании комитета по соблюдению «Кодекса комиксов» — в один из немногих случаев, когда представители «Marvel» и «DC» собирались вместе официально, — представитель типографии пожаловался, что комиксов слишком много. Инфантино предложил смелый компромисс. «Marvel» и «DC» сократят количество книг до 20 и посмотрят, кто тогда выйдет вперед. Это предложение представлялось разумным представителю типографии и всем присутствующим. Всем, кроме Стэна Ли.

«Мои книги продаются, и я не собираюсь сокращать продажи»[83], — заявил он.

Многие из новых изданий не нашли отклика и быстро закрылись. (Кто-нибудь помнит «Спорт чемпионов» («Sports Champions») и «Черную магию» («Black Magic»), м?) Одной из немногих долгоиграющих книг, появившихся в тот период изобилия, стала «Болотная тварь» («Swamp Things»). Болотный монстр станет одним из ключевых героев компании и звездой кино и телешоу. Этот персонаж стал частью волны ужастиков, вышедших в 1972 году, и представляет одно из самых причудливых пересечений «Marvel» и «DC» со времен «Людей Икс» («X-Men») и «Карательного патруля» («Doom Patrole») в 1963 году. Получилось и так довольно странно, но ненамеренные связи Болотной твари с «Marvel» еще более необычны. Все началось с одного выпуска «Удивительного Человека-паука» («Amazing Spider-man»).

В 1970 году Министерство здравоохранения, образования и социального обеспечения США предложило Стэну Ли выпустить книгу комиксов в рамках борьбы с наркотиками. Ли согласился и написал рассказ для выпуска «Удивительного Человека-паука» («Amazing Spider-man») № 96 (май 1971-го), где был второстепенный сюжет с подростком, который подсел на таблетки и шагнул с крыши, а Спайди его спас. В следующих выпусках оказалось, что у Гарри Озборна, соседа Питера Паркера по комнате, наркозависимость.

По сегодняшним меркам, это ничем не примечательные сюжеты для мыльной оперы. Однако в 1971 году «Кодекс комиксов» запрещал любое изображение наркотиков, даже в таком ключе, как в выпуске «Удивительного Человека-паука»

(«Amazing Spider-man»). Когда выпуск передали на одобрение, комитет по соблюдению кодекса запретил выпуски ведущей серии «Marvel», направленные на борьбу с наркотиками. Вместо того чтобы внести изменения или исключить эти рассказы, Стэн Ли пошел дальше и опубликовал выпуски № 96, 97 и 98 без одобрения комитета. Это был первый подобный шаг со стороны «Marvel» и любого популярного издательства комиксов — как если бы «Дисней» выпустили фильм «18+» — и вызвал горячие споры. По крайней мере у конкурента. «DC» были ошеломлены таким дерзким нарушением приличий.

«Вы можете быть уверены, что я ни при каких обстоятельствах не выпущу журнал комиксов, если соответствующие специалисты не изучат его тщательным образом и не сочтут, что он не принесет никакого вреда ни индустрии, ни детям, которые будут его читать»[84], — заявлял тогда Инфантино.

Когда выпуски были опубликованы, Ли заявил, что получил поздравления от министерств, учителей и государственных учреждений, и это решение помогло «Marvel» закрепить за своей продукцией репутацию современного серьезного материала. Возможно, это не понравилось «DC», потому что они могли первыми получить такое признание.

За несколько месяцев до разногласий по поводу наркотиков в выпусках «Удивительного Человека-паука» («Amazing Spider-man») Нил Адамс нарисовал обложку для выпуска «Зеленого фонаря и Зеленой стрелы» («Green Lantern and Green arrow») с шокирующе реалистичным изображением того, как Спиди, юный подопечный Зеленой стрелы, пускает по вене героин, как будто он пятый участник группы «Дорз» («Doors»). Адамс и писатель Денни О'Нил занялись этой теряющей популярность серией в 1970 году и старались увеличить продажи, поднимая в рассказах о супергероях злободневные вопросы, такие, как расизм и загрязнение окружающей среды.

Адамс принес героиновую обложку Джулиусу Шварцу, который сразу же уронил ее, как горячую картофелину. Это было уже слишком для редактора старой закалки. Несколько недель спустя Шварц смягчился, и сотрудники «DC» начали спорить, пускать ли обложку в печать. И как раз тогда появился выпуск про Человека-паука и наркотики.

Этот спор вынудил комитет по соблюдению кодекса пересмотреть правила, и на заседании, состоявшемся в феврале 1971 года, комитет проголосовал за ослабление ограничений, в том числе в отношении темы наркотиков. Тем же летом наконец был опубликован героиновый выпуск «Зеленого фонаря и Зеленой стрелы». Создатели оценили иронию, что он не вышел бы без

Стэна Ли.

Одной из дополнительных выгод пересмотра кодекса было то, что недавний запрет на монстров также был снят. Теперь издатели могли свободно выпускать книги об оборотнях, вампирах и других монстрах, которые живут под детскими кроватками, и они этим воспользовались.

Что приводит нас обратно к Болотной твари.

Персонаж придумал Лен Уэйн, который отвечал за концепции мистических книг «DC». Образ Болотной твари пришел ему в голову, когда он однажды ехал в метро на работу. Тварь впервые появилась в выпуске «Дома секретов» № 92 (июль 1971-го), всего через несколько месяцев после изменения кодекса. Берни Райтсон нарисовал зеленую ходячую массу из лозы и растительности — растение в форме человека. Что-то в этом рассказе захватило воображение читателей, и выпуск стал бестселлером месяца в «DC». Болотную тварь вскоре повысили до отдельной серии, хотя персонаж редко был один в болотах, населенных аллигаторами.

Двумя месяцами ранее «Marvel» выпустили свой рассказ о болотном монстре по имени Леший в выпуске «Жестоких историй» № 1 (май 1971-го). Идея пришла от Стэна Ли, который велел своему помощнику Рою Томасу написать историю об ученом, который работает с экспериментальными химическими веществами, падает в болото и становится монстром. Затем Томас передал сюжет Джерри Конвею, который описал первое появление героя.

Невозможно не заметить сходства в рассказах «Marvel» и «DC». Происхождение, местность, образ персонажей и отсутствие на них штанов, несомненно, схожи. Еще больше запутывает дело тот факт, что главные архитекторы обоих существ — Уэйн и Конвей — были соседями по квартире.

«Есть действительно очевидные сходства между первым выпуском „Лешего“ и первым выпуском „Болотной твари“, — признается Конвей. — Так получилось, что у нас дома, где мы жили с Леном, были рисунки из первого выпуска „Лешего“, когда Лен писал сюжет первого выпуска „Болотной твари“. Я не говорю, что он его украл, но то, что мы видим, сильно на нас влияет, попадает в подсознание и тем или иным способом проявляется».

Ни «DC», ни «Marvel» не были особенно довольны совпадением. Ли написал Инфантино письмо с угрозой, утверждая, что «Леший» появился на несколько месяцев раньше «Болотной твари» и что если «DC» не откажутся от персонажа, то «Marvel» подаст иск в суд. Инфантино в ответ указал, что оба персонажа происходят от Груды, грязевого монстра, который впервые появился в 1942 году. И заметил, что на него же

смахивает Невероятный Халк «Marvel», за что можно подать встречный иск. Больше от Ли не поступало никаких претензий по поводу Болотной твари.

Конвей вспоминает, как удар срикошетил.

«„DC“ угрожали иском, — рассказывает он. — „Marvel“ ответили: „Вы ведь знаете, что Джерри и Лен жили в одной квартире?“ — И разговоры о суде прекратились. Ну что теперь поделать?»

«Лен и Берни превратили „Болотную тварь“ в гораздо более выигрышный комикс, чем „Леший“, — считает Томас. — В конце концов они получились очень разными. Со временем понимаешь, что неважно, как они были придуманы. Это не такой уж и хороший повод для судебного разбирательства».

Не только «Болотная тварь» вызвала у «DC» юридические проблемы в начале 1970-х.

В 1940 году, во время первого бума супергероев, «Фосетт комикс» представили «Капитана Марвела» («Captain Marvel»), который стал почти так же популярен, как «Супермен». Как и у Человека из стали, его серия продавалась миллионами экземпляров, и у него даже была своя радиопередача.

Это подросток по имени Билли Бэтсон, который может превращаться в сильного супергероя в плаще, когда произносит волшебное слово «Шазам!». У этого персонажа мало общего с Суперменом, но неумолимая команда юристов «DC» нашла достаточно сходства, чтобы подать иск на нарушение авторских прав. Разбирательство затянулось на годы, пока «Фосетт» наконец не согласились уладить дело и прекратить публикацию «Капитана Марвела». В 1953 году герой исчез из газетных киосков.

Однако его популярность среди ярых фанатов не уменьшилась, и в 1972 году «DC» предложили «Фосетт» соглашение на публикацию новой серии. Компания, которая почти двадцать лет назад уничтожила героя, теперь сама же хотела его возродить. Как раз тогда, когда продажи книг про их главного героя Супермена начали падать. Даже после значительного перерождения в 1971 году, которое вызвало большую шумиху и после которого растрепанный сотрудник газеты Кларк Кент превратился в изящного телерепортера, продажи все равно упали до 300 тысяч экземпляров, что было в два раза меньше, чем десять лет назад. Инфантино хвалился, что приобретение «Капитана Марвела» приведет к «росту индустрии комиксов»[85].

Разве что к росту оплачиваемых часов работы адвокатов. «Marvel» просто не могли сидеть сложа руки и позволить «DC» выпускать книгу под названием «Капитан Марвел» («Captain

Marvel»).

Когда «Фосетт» прекратили издавать «Капитана Марвела» в 1953 году, товарный знак был потерян. В 1966 году мелкая компания под названием «М. Ф. Энтерпрайзес» попыталась нажиться на имени «Капитана Марвела», выпустив комикс с тем же названием, но персонажем, отличающимся от героя «Фосетт». (Этого звали Билли Бэкстон, а не Билли Бэтсон.)

Понятно, что компании «Marvel» не очень понравилась идея, что издательство конкурента будет использовать ее название. Последовало судебное разбирательство, и однодневному издательству пришлось отступить за 4500 долларов.

Чтобы закрепить за собой права на «Капитана Марвела», Стэн Ли — по распоряжению Мартина Гудмана — быстро поселил героя с тем же именем в расширяющуюся вселенную «Marvel». Впервые он появился в выпуске «Супергероев Марвел» № 12 (декабрь 1967-го) в обличье воина межпланетной расы под названием «кри», в бело-зеленом костюме и с символом своей планеты на груди. В 1968 году он удостоился отдельной серии, которую выпускали два года.

Когда «DC» захотели получить права на «Капитана Марвела» у компании «Фосетт» в 1972 году, они столкнулись с серьезной проблемой. Возможно, у них и были права на публикацию, но имя героя уже принадлежало компании «Marvel».

«Нельзя было использовать слова „Капитан Марвел“ на обложке», — объясняет Денни О'Нил, который написал первый выпуск.

Из-за юридических сложностей «DC» пришлось изменить название на «Шазам!» — волшебное слово, которое произносит Билли Бэтсон, чтобы превратиться в Капитана Марвела. «DC» схитрили и в первых нескольких выпусках добавили подзаголовок «Настоящий Капитан Марвел», но это тоже было запрещено. С выпуска № 14 (декабрь 1974-го) в подзаголовке стали писать «Самый могущественный из смертных».

Спустя годы, когда «DC» захотели снова запустить проект «Капитана Марвела», они опять предприняли попытку получить права на заголовок. Но безуспешно. Графический роман 1994 года назвали «Могущество Шазама».

«Ярые поклонники Капитана Марвела всегда так злились, что книга не может называться „Капитан Марвел“, — признается Джерри Ордуэй, писатель и художник „Могущества Шазама“. — Об этом все еще говорят в „Твиттере“. Людей это так возмущает».

«DC» все-таки возьмут небольшой реванш, когда в 1972 году появится первый выпуск «Шазама» («Shazam»). В выпуске «Страха» № 17 (октябрь 1973-го) писатель Стив Гербер — бывший

рекламный копирайтер, который прославится благодаря своим более оригинальным работам, таким, как Утка Говард, — знакомит нас с новым персонажем по имени Вандарр. Гербер задумывал Вандарра как дань уважения Супермену, но в этом случае тонкая грань между данью уважения и простым копированием Супермена в спешке перед дедлайном очень размыта.

Как и Супермен, Вандарр родился на далекой планете, и родители отправили его в космос как раз перед тем, как взорвалось солнце их системы. Он оказывается на земле и развивает свои суперспособности. Он даже одет в красно-синий костюм. Леший находит его космический корабль в болоте, и они вдвоем вытаскивают его и прячут в ущелье.

Когда рассказ попал на прилавки, «DC» вышли из себя. Компания заявила о плагиате. Стэн Ли согласился с обвинением и разозлился на Гербера, как и «DC». Он не читал рассказ перед публикацией.

«Я видел этого персонажа еще до выхода книги и сказал Стиву, что его нужно изменить. А Стив не изменил его или изменил, но незначительно, — утверждает Томас. — Стэн был мной недоволен и был готов выгнать Стива как козла отпущения, отчасти чтобы смягчить „DC“, а отчасти потому, что Стив знал, что делает, и Стэн это знал».

После нескольких сердитых телефонных разговоров компании заключили перемирие: «Marvel» могут продолжить писать о Вандарре, если изменят историю его происхождения, чтобы он отличался от Супермена.

Из-за угроз судебных разбирательств и ухода Кирби в «DC» в начале 1970-х компании переживали трудный конфликтный период. Однако вскоре «Marvel» и «DC» вступят в новую эру ослабления напряженности и совершат нечто, о чем фанаты не могли и мечтать, — впервые создадут общую книгу комиксов[86].

Глава 6. Столкновение вселенных (наконец-то!)

«Если вы думаете, что это будет великая битва, подождите, пока мы начнем делить авторские отчисления!»[87]

Стэн Ли о книге «Супермен против удивительного Человека-паука»

Почти с самого своего появления комиксы были интерактивными. Они развивали культуру взаимодействия, которая пришла от фанатов научной фантастики еще в начале XX века. В первом выпуске «Экшн комикс» в 1938 году был рассказ с черно-белыми картинками, который читателям предлагалось раскрасить цветными карандашами. В следующем номере читателей просили проголосовать, какой рассказ понравился им больше всего.

«DC» открыли «Юношеское общество справедливости» — фан-клуб поклонников их команды супергероев и еще один клуб для фанатов Супермена в начале 1940-х.

Читатели со временем получили слово. Они издавали свои фанзины. Они присылали тысячи писем издателям со своими рассказами или идеями новых персонажей или с критической оценкой существующих. Фанаты «Легиона супергероев» голосовали за следующего лидера команды в 1960-е годы (этот вовлекающий трюк снова стали использовать в 2010 году). Эти поклонники стали основателями целой фанатской культуры, которая, в свою очередь, стала движущей силой современной индустрии развлечений.

«Спустя какое-то время я осознал, что редактор не я, — писал Стэн Ли в 1974 году. — Я просто следовал указаниям, которые поступали в письмах»[88].

Фанатская культура начала сливаться в единое целое в 1960-х. До этого она была очень разрозненной, и фанат Супермена, живущий с родителями в Иллинойсе, не мог познакомиться с фанатом Супермена, живущим с родителями в Калифорнии.

В 1960-х начали проходить конвенции комиксов, которые сначала представляли собой любительские тусовки у кого-то

дома, а потом превратились в большие организованные мероприятия. Они предоставляли любителям комиксов пространство, свободное от оценочных суждений, где можно было пообщаться с другими поклонниками супергероев и заполнить пробелы в своей коллекции старых выпусков. Мероприятия перешли на новый уровень, когда некоторые начали одеваться в костюмы любимых супергероев.

Фанаты собирались на экскурсии по офисам или просто так заходили в «Marvel» и «DC». Редакционная статья, которую напечатали в программе нью-йоркской конвенции комиксов в 1964 году, призывала поклонников посещать такие конвенции в надежде, что число таких случайных посетителей уменьшится и «они перестанут отрывать сотрудников от работы».

Фанаты взрослели. Вырастая, они продолжали читать комиксы. Преемственность стала важнее. Они начали узнавать определенный стиль и следить за творчеством любимых художников и писателей. Они стали серьезнее относиться к лояльности определенного бренда. А когда супергерои «Marvel» ворвались на сцену в 1961 году, фанаты разделились на два лагеря. Два племени. Постепенно сложилась ситуация, в которой ты либо читатель «Marvel», либо читатель «DC», и, как и в политике, сторонники разных партий часто спорили друг с другом. На игровых площадках и в столовых разражались громкие дискуссии. Каждая сторона отстаивала лидерство своей команды.

«В 70-х я любил „DC“ и много общался с фанатами „Marvel“, — вспоминает Джонатан Хойл, давний любитель комиксов из Питтсбурга. — Они как спортивные фанаты. Нужно выбрать сторону».

Фанаты «Marvel» оскорбляли «DC» за их вылизанные образы и консервативное мышление. Они критиковали компанию за то, что она выдохлась.

«Над нами [фанатами „DC“] смеялись, потому что даже рекламные объявления нашей компании были глупыми», — продолжает Хойл.

Приверженцы «DC» в свою очередь не понимали, как кому-то может нравиться «Marvel». Дискуссии велись эмоциональные и с налетом мелодрамы. И почему, черт возьми, эти «герои» вечно спорят друг с другом?

> «Нет никакой конкуренции, „Marvel“ победят без усилий»[89].
>
> *Со страницы на «Фейсбуке» под названием «„Марвел“ лучше „Ди-Си“»*

«Они могут говорить все, что угодно, но у нас есть Бэтмен»[90].

Со страницы на «Фейсбуке» под названием «„Ди-Си“ лучше „Марвел“»

С растущим противостоянием двух лагерей споры неизбежно превратятся в обсуждение превосходства героев двух разных компаний друг над другом.

«Мы больше всего спорили о том, кто сильнее: Халк или Супермен? — признается Джон Симино, торговец коллекционными изданиями из Массачусетса и большой поклонник Халка. — Я приносил комиксы на площадку на перемене и помню, как кто-то смеялся надо мной, когда [злодей] Мерзость победил Халка: „Ну, и как Халк победит Супермена, если он даже с этим не может справиться?“ — А я был опустошен и не знал, что мне теперь делать».

Кто победит в битве героев? Этот вопрос терзал читателей комиксов, от маленьких детей, которые только знакомились с супергероями, до обкуренных студентов в общежитии. И фанаты стали требовать ответа на этот вопрос.

На конвенции «Комик Арт», которая ежегодно проходила на Манхэттене в отеле «Статлер Хилтон», была конференция с редакторами «Marvel» и «DC». На конференции ребенок встал и задал вопрос, который больше всего волновал многих читателей комиксов. Он спросил: «Эй, почему бы вам, ребята, не сделать комикс, где Супермен встречает Человека-паука?»

Редакторы рассмеялись и пренебрежительно ответили, что такая встреча никогда не произойдет. Авторские права, бюрократия, коммерческий отдел и так далее.

«Они как будто хотели сказать: „Ох уж эти тупые фанаты. Вы что, не понимаете, как устроен бизнес?“ — вспоминает Марк Эваньер, который там присутствовал. — Они оскорбили бедного ребенка и обошлись с ним так, как будто он задал самый глупый вопрос на свете».

Но это было не так. Несколько лет спустя лед «холодной войны» между двумя компаниями растаял настолько, чтобы они объединились и создали именной такой рассказ, о котором спросил ребенок. Это будет сногсшибательное издание, которое станет данью уважения поклонникам, от которых во многом зависит вся индустрия. Но чтобы добраться до этой исторической вехи, нужно совершить много маленьких шагов.

Идея о том, что персонажи «DC» и «Marvel» могли бы пересекаться, не единственная, которая приходила в голову читателям. Мы говорим об идее, которая вдохновляла читателей,

становившихся профессионалами индустрии комиксов в конце 1960 — начале 1970-х годов. В отличие от отцов-основателей индустрии, некоторые из которых были грубыми работягами, которые закатывали рукава и жевали сигары и не могли дождаться, когда же они смогут заниматься чем-то более достойным, эта новая волна талантов рассматривала свою работу как исполнившуюся мечту. Работа в индустрии была для них не просто источником заработка. Это было и любимое хобби, и страсть, и способ своими руками создавать вселенную, о которой они читали с самого детства.

К концу 70-х сотрудников волновали уже не вопросы типа «Когда мне обналичат этот чек?», а мысли из серии «Разве не круто, если мозговые импульсы персонажа, которого мы в последний раз видели в 1964 году, окажутся в его новом андроиде?».

Один из вопросов, начинающихся на «А что, если», задал Майк Фридрих. На вечеринке в квартире Роя Томаса в Верхнем Ист-Сайде в 1969 году Фридрих разговаривал с Томасом, который тогда писал «Мстителей» «Marvel», и Денни О'Нилом, автором «Лиги справедливости Америки» «DC», и Фридриху пришла в голову идея.

«Почему бы вам не заставить своих персонажей встретиться?» — предложил он.

Всем троим эта идея понравилась. И понравилась еще больше после нескольких стаканчиков. Но они знали, что им придется сделать это втайне, потому что предчувствовали — и небезосновательно, — что главам их уважаемых компаний вряд ли понравится их ребяческая мечта. Видя, что официальная и санкционированная редакторами встреча героев невозможна, писатели договорились ввести в свои комиксы новую команду героев, которая будет похожа на команду конкурентов.

Команда Томаса впервые появилась в «Мстителях» № 69 (октябрь 1969-го). Там он представил читателям новую группу злодеев под названием «Зловещий отряд», которую создал любитель космических игр для сражения с Мстителями. Члены этой команды были созданы по образу Лиги справедливости: силач Гиперион в плаще был за Супермена, темный мститель Ночной ястреб — за Бэтмена, скоростной Волчок — за Флэша, а обладатель драгоценного камня Доктор Спектр — за Зеленого фонаря.

Когда О'Нил наконец представил новую команду злодеев «DC» по образу Мстителей, его дань уважения оказалась чуть более блеклой, потому что он работал под бдительным присмотром Джули Шварца. В его рассказе, который вышел в

«Лиге справедливости Америки» № 75 (ноябрь 1969-го), героям Лиги справедливости пришлось сражаться со своими злыми двойниками. Отсылки к Мстителям были разбросаны по всему рассказу, но нужно было быть в теме, чтобы найти их. В одной сцене Бэтмен поднимает крышку мусорного бака, как Капитан Америка поднимает щит. В другой злобный двойник Супермена заявляет, что его не победить, потому что он обладает силой Тора.

Немногие читатели уловили связь между Лигой и Зловещим отрядом, но так и неясно, нашел ли кто-нибудь сходства с Мстителями в «Лиге справедливости Америки» О'Нила. Встреча героев компаний-конкурентов осталась за пределами понимания редакторов. Томас так и не сказал Стэну Ли, чем занимается, потому что Ли был очень осторожен в вопросе противостояния героев «Marvel» и «DC».

«Даже когда это стало широко известно, [Ли] никогда не упоминал об этом, — утверждает Томас. — Конечно, я боялся, что у меня из-за этого будут проблемы. К счастью, „DC“ так и не прислали ни злобного письма от юристов, ни чего-либо еще, как в паре других случаев».

Начальник О'Нила Джулиус Шварц тоже как будто ничего не заметил.

«Никто ничего не заметил, и всем было все равно, — заметил О'Нил. — Пока мы не нарушали авторских прав, их ничего не беспокоило. Мне никогда ничего об этом не говорили».

Команды снова незаконно объединились, когда Фридрих стал отвечать за тексты «Лиги справедливости Америки». Они с Томасом затеяли еще одну тайную встречу героев. Фридрих создал новую команду под названием «Чемпионы Ангора», которая появилась в «Лиге справедливости Америки» № 87 (февраль 1971-го) и напоминала «Мстителей».

Томас в ответ поселил в «Мстителях» № 85 (февраль 1971-го) Верховный отряд — команду хороших ребят, чье происхождение связано со Зловещим отрядом и которые также похожи на Лигу справедливости.

За годы, прошедшие с первой встречи команд в 1969 году, редактор «Лиги» Джулиус Шварц, видимо, стал сообразительнее. Он высказался против сюжета и, размахивая экземпляром «Мстителей» № 85, спросил: «По-твоему, это смешно?»

«Ага», — ответил Фридрих.

«Больше так не делай», — сказал Шварц.

«Никто меня не наказывал и не кричал, — вспоминает Фридрих. — Сотрудники „DC“ тогда не читали комиксы „Marvel“, так что интересно, кто дал Джулиусу этот комикс? Я уже никогда

не узнаю».

(«Marvel» вернут Верховный отряд в мини-серии 1985 года, а в рекламе так и скажут, что это Лига справедливости. И добьются этим сердитых телефонных звонков из «DC».)

Успех кроссовера вдохновил молодых писателей на нечто еще более смелое. Они попытаются объединить одним сюжетом комиксы «Marvel» и «DC».

В 1965 году на Нью-Йоркской конвенции комиксов Рой Томас познакомился с фанатом Томом Фэганом. Фэган жил в Рутланде в Вермонте, в городке с населением меньше 20 тысяч человек, где каждый год по главной улице проходил оживленный парад на Хэллоуин. Это событие стало связано с супергероями, когда Фэган предложил, чтобы на параде прошел Бэтмен. Сам Томас участвовал в параде 1965 года (в костюме Пластичного человека), и новости о Рутланде быстро разлетелись по всему сообществу. Скоро писатели и художники отправлялись на север каждый октябрь, чтобы переодеться в супергероев и повеселиться в викторианском особняке Фэгана с 23 комнатами.

На параде 1970 года Томас воссоздал рассказ из «Мстителей». Через год Денни О'Нил и Нил Адамс представили сюжет из «Бэтмена». Настоящая встреча героев произошла в 1973 году, и ее организовали Лен Уэйн из «DC» и Джерри Конвей и Стив Энглхарт из «Marvel». Тогда Энглхарт только пришел в индустрию. Он начал работать с Нилом Адамсом по выходным, когда в 1970 году только окончил колледж и мечтал стать художником. Потом он переключился на призвание писателя.

«Мы с Леном и Джерри дружили и однажды подумали, почему бы нам не организовать что-нибудь вместе? — рассказывает Энглхарт. — А ответ был: потому что мы работаем в разных компаниях. Тогда мы подумали: „Ну, эту проблему мы можем решить“».

Писатели, не спрашивая никакого разрешения у своих уважаемых начальников, придумали сюжет, действие которого происходит в Рутланде и в котором у Энглхарта угоняют машину. Первая часть сюжета попала в «Удивительные приключения» Энглхарта № 16 (январь 1973-го), вторая — в «Лигу справедливости Америки» Уэйна № 103 (декабрь 1972-го), а последняя — в «Тора» Конвея № 207 (январь 1973-го). Каждый сюжет был самостоятельным, но вместе они составляли единую линию.

«Нам было интересно, сможем ли мы это провернуть, чтобы ни одна из компаний не взбесилась, — признается Энглхарт. — Фанаты того времени знали об этой истории, но мы не выставляли ее напоказ и не приписывали ни той, ни другой

компании. И ни одна из них не расстроилась».

Писатель Стив Энглхарт провернет еще одну тайную встречу, когда одно из его созданий сменит компанию вместе с ним. Мантис (Богомол) — мастер боевых искусств с зеленой кожей — впервые появилась в выпуске «Мстителей» № 112 (июнь 1973-го). В итоге она вошла в команду «Marvel». Но когда Энглхарт перешел в «DC», чтобы работать над «Лигой справедливости Америки», на конвенции фанат спросил его, означает ли это конец Мантис. Писатель подумал и решил, что так не должно быть.

«Мы уже провернули историю с Рутландом, так что я решил пригласить ее в Лигу справедливости, но не доводить до судебных исков, — признается Энглхарт. — Конечно, у нее особенный цвет кожи и своя манера речи, но, пока я называю ее другим именем — а это вписывается в рамки закона, — я могу это сделать. И я не помню какой-либо неблагоприятной реакции со стороны компаний».

Эти тайные переходы персонажей проложили путь официальному кроссоверу в 1975 году. Но для сотрудничества были необходимы изменения в руководстве «Marvel», которые ослабили бы напряжение между конкурентами. Мартин Гудман, которого выкупили «Перфект филм» в 1968 году, но держали на посту издателя, ушел на пенсию в 1972 году. Его сына Чипа — неумелого бизнесмена, который однажды продал права на всех персонажей «Marvel» за несколько тысяч долларов, — вскоре сместили. И отец, и сын не любили «DC», помнили обиды и были склонны к мести.

«[В начале 70-х годов] компании настолько враждовали на уровне руководства, что этих людей даже нельзя было заставить сесть и поговорить», — вспоминает Джерри Конвей, в то время ведущий писатель «Marvel».

Не говоря уже о том, что «Marvel» и «DC» в то время вообще не общались между собой. Ли и Инфантино относились друг к другу доброжелательно, но их отношения стали напряженнее из-за перехода Кирби в «DC».

«Мы с Кармайном Инфантино были приятелями, — утверждает Ли. — Мы виделись пару раз в месяц. Он приводил ребят из „DC“. Я приходил с ребятами из „Marvel“, и мы пили и общались».

Инфантино повысили до издателя в 1972 году, и очевидно, что они с Ли время от времени встречались, чтобы обсудить дела — и не всегда с положительным результатом. Однажды летом 1974 года они встретились за обедом, и эта встреча будет иметь тяжелые последствия для «Marvel».

Внештатный художник по имени Фрэнк Роббинс, который работал над Бэтменом, хотел устроиться в «Marvel», и когда его спросили, сколько ему платят за одну страницу в «DC», он преувеличил сумму. Ли узнал о его невинном обмане и разозлился. Он обсудил этот вопрос с Инфантино за обедом, и они договорились в будущем делиться друг с другом такой информацией.

Когда Ли вернулся в офис «Marvel», он рассказал главному редактору Рою Томасу, что было за обедом, и Томас был потрясен. Он назвал сговор Ли с Инфантино «аморальным, неэтичным и, возможно, незаконным». Ли спросил Томаса, хочет ли он уйти, и тот ответил утвердительно.

«Ни [Ли, ни Инфантино] не считали, что нарушают закон, — вспоминает Томас. — Они всегда делали, что хотели. Для них в этом не было ничего страшного».

Уход Томаса, видимо, замял этот вопрос. Насколько он знал, в последующие годы «Marvel» и «DC» не сверяли друг с другом ставки внештатных сотрудников. (Позднее Инфантино отрицал, что они с Ли вообще их обсуждали.)

В следующем году Ли и Инфантино столкнулись с новой проблемой в отношениях. «Marvel» планировали выпустить адаптацию «Волшебника страны Оз», когда Ли вдруг узнал, что «DC» тоже работают над такой. Вместо того чтобы рисковать и выпускать конкурирующие издания, Ли и Инфантино просто договорились сделать совместную работу. «Чудесный волшебник страны Оз» компании «Эм-Джи-Эм» вышел в конце лета 1975 года и стал результатом первой официальной совместной работы «Marvel» и «DC».

Это была историческая книга, но у фанатов и коллекционеров она не вызвала никаких чувств, кроме любопытства. В конце концов, это объединились не команды героев, а команды юристов «Marvel» и «DC». Читателям нужно было нечто большее, чем совместное упоминание названий компаний мелким шрифтом на обложке журнала. Они хотели, чтобы герои враждующих издательств встретились в одном рассказе и, видит бог, начали бить друг друга по лицу в колоссальном сражении таких масштабов, каких не видел мир со времен эпических поэм.

Читателям не пришлось долго ждать.

История начинается с Дэвида Обста, литературного агента, который представлял Карла Бернстина и Боба Вудворда, журналистов-расследователей Уотергейтского дела, известного под названием «Вся президентская рать». Обст в детстве был фанатом комиксов, и однажды в начале 1970-х он позвонил Стэну Ли и сказал сенсею: «Думаю, „Marvel“ могли бы быть чем-то

большим, чем просто книгами комиксов».

«И как идиот, — вспоминает Обст, — вместо того чтобы сказать „фильмами“, я сказал „книгами“».

Обст в партнерстве с Ли выпустил серию книг в твердой обложке в издательстве «Саймон и Шустер», в которую вошли «Происхождение комиксов Марвел» и ее продолжение «Дети комиксов Марвел» 1974 года.

Примерно в то же время в одном из заведений Нью-Йорка Обст познакомился с Говардом Камински, главой «Уорнер букс» — сестринской компании «DC». Обст рассказал Камински, что работал с Ли над книгами «Marvel», и предложил: «Почему бы нам не сделать совместную книгу — „Супермен против Человека-паука?“» Камински понравилась эта идея, и он предложил ее ребятам в «DC». Они согласились, и Обст показал свою задумку Стэну Ли.

Ли понравилась концепция, но он нервничал из-за того, как пройдет оформление сотрудничества с «DC», чьи продажи стремительно падали. Ли спросил Томаса, который понизился до должности главного редактора, но все еще работал в «Marvel», что он думает. Томас был всецело «за» и считал, что объединение усилит лидирующую позицию компании «Marvel», которая на тот момент существовала всего 13 лет.

«Я сказал Стэну: это прекрасная сделка для „Marvel“, — рассказывает Томас. — Это паритет. Супермен как-то вошел в тройку самых известных вымышленных персонажей в мире — Супермен, Шерлок Холмс и Тарзан, — так что появление Супермена и Человека-паука на одной странице будет означать, что они равны. Оно возвысит Человека-паука. Это ситуация, в которой выигрывают обе стороны».

Обст, который не был ни на чьей стороне, смог выступить беспристрастным арбитром и построить мост над пропастью, разделяющей две компании. Обе стороны в итоге согласились пойти друг другу навстречу, но уточнение деталей сотрудничества оказалось сложным, потому что и «Marvel», и «DC» заботились о защите своих интересов.

«Экуменические конференции со времен Средневековья не готовились так тщательно, как это сотрудничество», — считает Обст.

Одним из важнейших вопросов были деньги. Вначале «DC» требовали больше половины прибыли на том основании, что Супермен более популярный герой. Из тех же соображений они требовали, чтобы имя Супермена в названии шло первым.

«Мы вернулись к тому, что я называю „стилем Кармайна“, но дело было не в одном Кармайне. Так считали все редакторы и

сотрудники „DC“. У них было ощущение превосходства, — рассказывает Крафт, который тогда работал редактором в „Marvel“. — „Marvel“ были более сговорчивы. Хотите, чтобы имя Супермена шло первым? Хорошо. Да что угодно».

Для работы над книгой контракт предусматривал разделение труда между «Marvel» и «DC». «Marvel» должны были выполнить работу рисовальщика и колориста, а «DC» — контуровщика, писателя и шрифтовика. Даже такое четкое разделение труда привело к разногласиям и дало возможность одной компании придираться к другой.

Когда пришло время выбрать писателя, Инфантино прошел мимо всех ветеранов и выбрал Джерри Конвея, которого не случайно только что переманил из «Marvel». Эта кража и близко не стояла с громким переходом Кирби, но все равно вызвала волнение в индустрии.

Конвей начал писать комиксы еще подростком и нашел постоянную работу в «Marvel» в начале 70-х. Его быстро повысили до работы над фирменными книгами издательства — «Фантастической четверкой» и «Удивительным Человеком-пауком». В последней он ввел нового злодея, Карателя, размахивающего оружием, и убил Гвен Стейси, девушку Питера Паркера, в одном из самых невероятных сюжетов в истории комиксов.

Несмотря на свою значимость для компании, Конвей покинул «Marvel» в 1975 году, когда его не повысили до должности редактора, с которой ушел Рой Томас. Вместо него этот пост занял Лен Уэйн, который начал свою карьеру в «DC», но стал одним из ведущих писателей «Marvel» к середине 1970-х.

В 1975 году Конвей перешел в «DC». «Marvel» эта новость не очень понравилась.

«В 70-х нужно было быть командным игроком и выбрать команду — „Marvel“ или „DC“, — объясняет Конвей. — Когда я ушел в „DC“, особенно после перехода Кирби в 1970 году, в глазах сотрудников „Marvel“ я стал предателем».

«DC» со своим новым выгодным приобретением времени зря не теряли. Начали появляться объявления о выходе серии его книг под названием «Уголок Конвея». Для Инфантино приобретение Конвея было еще одним шагом на пути к победе над «Marvel».

«Мы им покажем, — говорил Инфантино Конвею. — Мы отнимем у них карманные деньги».

На первом же совещании после прихода Конвея Инфантино очнулся от своих фантазий. Начальник «DC» всегда пренебрежительно относился к новым молодым сотрудникам,

которых небрежно называл «юнцами», а на этом собрании он нахваливал Конвея и рассказывал, как его работа поможет книгам «DC» приблизиться к стилю «Marvel».

Вдруг Карл Гэффорд, молодой ассистент производства, посмотрел на Кармайна и произнес: «Вы ведь понимаете, что Джерри моложе нас всех?»

«У Кармайна челюсть отвисла, — вспоминает Боб Розакис, который тоже тогда был молодым ассистентом. — Как будто кто-то только что продал ему Бруклинский мост. Он был уверен, что украл у „Marvel“ опытного редактора. А Джерри тогда было 21 или 22 года».

Независимо от возраста, когда дело дошло до выбора автора комикса «Супермен против Человека-паука», Инфантино указал на Конвея, потому что тот уже успел поработать над обоими персонажами. А еще этот выбор позволял ему утереть «Marvel» нос, демонстрируя свое приобретение.

«Кармайну нравилось соперничество, и он предложил мне работать над книгой, потому что знал, что „Marvel“ разозлятся, — считает Конвей. — Он хотел ткнуть им пальцем в глаз».

Конвей предложил выбрать художника Росса Эндрю, который давно был рисовальщиком «Удивительного Человека-паука». Они раньше вместе работали в «Marvel», и, как и Конвей, Эндрю был одним из немногих, кто успел потрудиться и над Человеком-пауком, и над Суперменом. Этот выбор давал Инфантино и «DC» дополнительное преимущество. Для работы над совместной книгой Эндрю придется отказаться от «Удивительного Человека-паука» на несколько месяцев. Эта книга у «Marvel» продавалась лучше всех, и потеря художника могла навредить продажам.

«Парень, который работал над вашей самой продаваемой книгой, ушел в другую компанию и теперь занимается этой важной книгой, да еще и забирает художника, который работал над вашей самой продаваемой книгой, — рассказывает Конвей. — Чтобы вам было еще немножко хуже».

Несмотря на то что Лен Уэйн отвечал за комиксы про супергероев, предоставить «DC» услуги художника Эндрю согласился президент Эл Ландау. Когда Уэйн возразил Ландау, что из-за этого Эндрю не сможет работать над «Удивительным Человеком-пауком», которым занимался и Уэйн, Ландау ответил, что подробности соглашения «Супермен против Человека-паука» — не его собачье дело. Уэйн бросился на директора с намерением «вцепиться ему в глотку», и Марву Вольфману пришлось его сдерживать[91].

Контуровщиком для совместного проекта «DC» выбрали Дика Джордано. Джордано был в числе новых редакторов, которые

пришли в «DC» в 1968 году, когда устаревшую компанию решили обновить. Но после столкновений с Инфантино Джордано ушел и основал свою собственную художественную студию с Нилом Адамсом под названием «Континьюити эсоушиэйтс» в 1971 году. Он по-прежнему работал на «DC» в качестве внештатного сотрудника и был воплощением ее стиля.

Команда художников собралась, и теперь нужно было выбрать писателей. В теории рассказ о двух парнях в длинном нижнем белье кажется простым проектом, но на практике все оказалось сложнее. Одной из проблем стало то, что герои «Marvel» и «DC» из разного теста. У них разная философия, и их не так-то легко вписать в один сюжет. Персонажи «DC» — чистюли, хорошо воспитанные бойскауты, а герои «Marvel» полны недостатков и больше похожи на людей. Кроме того, силы Супермена значительно превосходят силы Человека-паука.

«И вот мы садимся за работу и не можем написать и двух предложений, как уже кричим друг на друга, — рассказывает Обст. — Я хорошо помню, как кто-то сказал: „Да вы что, шутите?! Если бы Супермен ударил Человека-паука, тот бы долетел до Юпитера“».

«Они бранились, как две старушки», — продолжает О'Нил.

Еще одна проблема, с которой столкнулись авторы, — это поиск интересного сюжета для рассказа, где два положительных героя должны вступить в конфликт. Ни одна из компаний по очевидным причинам не хотела, чтобы ее персонаж казался злодеем.

«Вот в чем проблема. [Персонажи] мира комиксов живут в мире, где все делится на черное и белое, — объясняет Обст. — Нельзя заставить положительных героев перейти на сторону зла. Это идет вразрез с имиджем бренда. Как выстроить конфликт двух положительных героев, чтобы было интересно? Это невозможно».

Конвей принял этот вызов близко к сердцу.

«Если взглянуть на вещи реалистично, то битва Супермена и Человека-паука займет примерно две секунды, — заметил он. — Я все время старался увидеть юмор в этих персонажах и ситуациях, так что я мог представить, как исправить ситуацию, чтобы столкновение героев могло произойти, но в то же время сама абсурдность этого конфликта — это тоже весело».

Из-за трений по поводу перехода Конвея в «DC» между Конвеем и редакторами «Marvel» Уэйном и Вольфманом повисло напряжение, и они не хотели идти на контакт друг с другом. Компромиссом стало решение назначить Роя Томаса из «Marvel» редактором-консультантом.

В конце концов Конвей придумал сюжет, в котором Супермен и Человек-паук сражаются с Лексом Лютером из вселенной «DC» и Доктором Осьминогом из вселенной «Marvel». Но до того как герои победят злодеев, они встречаются и, по уже заезженной сюжетной линии, которую придумали «Marvel» в 1960-е, по недоразумению начинают драться. Человеку-пауку удается нанести неплохой удар. Человек из стали наносит ответный удар, который отбрасывает Человека-паука на сотню метров. Как раз этого момента фанаты ждали много лет.

Битва, конечно же, закончилась ничьей, потому что соблюдение баланса во всем в этом выпуске было особенно важно. У Супермена и Человека-паука должно было быть равное количество изображений, включая полностраничные развороты. На обложке, которую придумал Инфантино, два героя борются на крыше Эмпайр-стейт-билдинг. Ее переделывали несколько раз, чтобы Супермен и Человек-паук казались равными.

Ни одна из вселенных также не преобладала в рассказе. Вместо того чтобы перенести одного героя в мир другого, было принято решение поместить их обоих в мир, где находятся и метрополис Супермена, и Нью-Йорк Человека-паука и где герои знают о существовании друг друга, но никогда не встречались. Это значило, что не придется тратить ценные страницы книги на объяснения, каким образом какой-нибудь не вызывающий доверия макгаффин телепортировал Супермена во вселенную «Marvel» или наоборот.

По мере того как продвигалась работа над выпуском и начали появляться рисунки, инсайдеры становились все взволнованнее.

«Я помню, как мы получили тот самый разворот, где Супермен и Человек-паук впервые появляются вместе, — рассказывает Джо Рубинштейн, который тогда работал ассистентом Джордано и прорисовывал темные участки в этом выпуске. — Сейчас это звучит скучно, но тогда это было для нас потрясающим событием. „Боже! Кларк и Питер вместе!“ Это было здорово».

Из-за того что каждую малейшую деталь должны были одобрить обе компании и им приходилось постоянно передавать материалы туда-обратно, на один выпуск ушло семь месяцев работы. «Супермен против удивительного Человека-паука» вышел в начале января 1976 года и стоил целых 2 доллара — в восемь раз дороже обычной книги «Marvel». На первой странице было два (конечно же, одинаковых по размеру) сообщения от Стэна Ли и Кармайна Инфантино, которые объясняли происхождение этого выпуска.

«Комиксы, которые часто отражают исторические события, в

этот самый момент показывают, что примирение после противостояния более чем возможно», — писал Инфантино.

По словам Инфантино, они продали миллион экземпляров этого выпуска, несмотря на его неуклюжий формат. Большой таблоидный формат означал, что Супермен и удивительный Человек-паук не помещались вместе в стандартный формат книги комиксов, а продавцы не знали, как и где выставлять эту книгу.

«Они заработали на этом меньше, чем могли бы», — считает Рой Томас.

Этот проект, несмотря на сопровождающую его бюрократическую напряженность, ослабил вражду «Marvel» и «DC» и служил важным напоминанием о том, чего достигли компании в урегулировании отношений. Всего 10 лет назад внештатным сотрудникам приходилось использовать псевдонимы, чтобы работать на обе компании, а надменные редакторы «DC» отказывались признавать «Marvel» своим конкурентом. А теперь они вместе работали над важным изданием. Через несколько лет компании вновь будут сотрудничать — временами успешно, но в одном случае настолько неудачно, что это приведет к новой «холодной войне», которая затянется еще на десять лет.

Книга «Супермен против удивительного Человека-паука», возможно, и начала эру сотрудничества двух титанов мира комиксов, но она также означала закат правления Инфантино в «DC». Когда Инфантино вернулся из рекламного тура для продвижения совместной работы «Marvel» и «DC», его прямо посреди совещания редакции позвали наверх к руководству. Директора были недовольны убытками компании, которые были вызваны падением продаж и решением Инфантино попытаться догнать «Marvel» по объему производства.

«За прошлый год вы потеряли миллион долларов»[92], — сказал ему Джей Эмметт, основатель отделения лицензирования «DC» — компании «Эл-Си-Эй».

«Верно, — согласился Инфантино. — А „Marvel“ потеряли два миллиона».

Начальники не купились на этот аргумент, и Инфантино уволили прямо на месте. Его увольнение было связано с чем-то большим, чем просто прибыль и убытки. Вдобавок к нехватке деловой проницательности его еще и не все любили. Он признавался, что выпивает с утра, чтобы снять напряжение. Иногда он был язвительным и мстительным и говорил плохо о людях у них за спиной.

«Кармайн был таким уродом, — признается контуровщик Джо Рубинштейн. — Однажды я был в [студии Нила Адамса] „Континьюити Эсоушиэйтс“ и взял телефонную трубку. Это был

[редактор „DC“] Джо Орландо, такой милый-милый парень. Он спросил: „Нил там?“ Я сказал: „Нет“. А он напал на меня: „Скажи этому чертову ублюдку, бла-бла-бла“. И тишина. А потом он сказал: „Прости, мне пришлось так сказать, потому что Кармайн был рядом“».

У Инфантино были враги, в числе которых контуровщик Винни Коллетта, которого он отстранил от работы над ожидаемыми книгами «Четвертого мира» Джека Кирби. В 1976 году прошел слушок, что Коллетта потянул за ниточки в каких-то темных кругах, по слухам, связанных с компанией «Уорнер бразерс», чтобы Инфантино уволили. В день, когда огласили приговор, Джерри Конвей столкнулся с теперь уже бывшим начальником у лифта. Инфантино выглядел потрясенным.

«Что случилось? Вы в порядке?» — спросил Конвей.

«Грядут кое-какие перемены. Я не могу об этом говорить, — ответил Инфантино. — Не волнуйся. Я тебя прикрою, приятель». С этими словами Инфантино вошел в лифт и исчез. Через пару секунд, как по сигналу, открылись двери соседнего лифта, и из него вышел Коллетта. Он увидел Конвея и торжественно произнес: «Наконец-то я избавился от ублюдка!»

«Очевидно, Винни узнал об увольнении раньше всех остальных, из-за чего появились догадки, что он приложил к этому руку», — объясняет Конвей.

Инфантино продолжил работать в компании уже в качестве внештатного сотрудника, но, по легенде, он так страдал от того, как с ним обошлись, что нога его больше ни разу не ступала в офис «DC».

Его увольнение расчистило дорогу еще одной серьезной реорганизации руководства «DC», необходимой, чтобы постараться не отстать от «Marvel» — нового лидера рынка — и сократить убытки на разрушающемся рынке периодических изданий. До того как все изменится, «DC» столкнется с серьезной проблемой, которая угрожает уничтожить компанию раз и навсегда.

Глава 7. «DC» перезагружаются и бросают вызов «Marvel»

«Мне присылали комиксы „DC“, я показывал их Стэну [Ли], и мы сидели и смеялись над их высокопарными репликами и другими глупостями. Только посмотрите, как Супермен заходит на посадку, вытянув большой палец ноги и поджав другую ногу. Ну кто так приземляется?»

Джим Шутер, бывший главный редактор «Marvel»

Тем, кто работал в «DC» в середине 70-х, как жаловался однажды художник Барри Виндзор-Смит, «немножко хотелось уйти из индустрии комиксов»[93].

Амбициозный «Четвертый мир» Кирби провалился, и он продолжил работу над другими книгами, выполняя немногим больше своих договорных обязательств. Комиксы «DC» превратились в скучную смесь остатков мистики и военной тематики и новых книг из серии «Живые или мертвые», таких, как «Сталкер» и «Ричард Дракон, воин кунг-фу». Последний вышел в 1975 году и представлял собой попытку поймать волну повального увлечения восточными боевыми искусствами в начале 70-х, как это получилось у «Marvel» и их «Мастера кунг-фу» двумя годами ранее.

Молодой писатель Денни был поклонником восточных боевиков и, как и ребята в «Marvel», сразу видел, как можно реализовать их потенциал в книгах комиксов. Он предложил «DC» создать серию о боевых искусствах еще в 1973 году, но ему отказали.

«Я пришел к одному из крупных шишек и выдвинул свое предложение, и я никогда не забуду, что он сказал, потому что это самые корпоративные слова, которые я только слышал, — вспоминает О’Нил. — Он сказал: „Мне не нравятся цифры, приятель“».

Через два года, когда «DC» опомнились и наконец дали зеленый свет «Ричарду Дракону», популярность жанра уже упала,

что дало повод шуткам про «DC», что, когда «DC» начинают следовать какому-то веянию моды, можно с уверенностью сказать, что эта мода уже прошла.

Продажи ведущих серий «DC» также падали. Тираж «Супермена» упал ниже 300 тысяч экземпляров в 1975 году, что примерно на 150 тысяч меньше, чем пятью годами ранее.

«Почти ничего хорошего не могу сказать о „DC“, издателе скучных комиксов, — заявил Дэвид Энтони Крафт, в то время бывший писатель „DC“ и нынешний писатель „Marvel“, в интервью журналу „Комикс Джорнал“ в 1977 году. — На это место наложили какое-то проклятье, необъяснимую уверенность, что, что бы ты ни делал и как бы ни старался, все равно из твоей работы получится нечто, что будет похоже на все их дерьмовые книги… Они печатают не комиксы, а туалетную бумагу»[94].

Было совершенно очевидно, что необходимо новое направление работы. И новое руководство. Кармайн Инфантино «уступил свой пост» в январе, как снисходительно написали в официальном фанзине «DC», и когда нужно было выбрать ему замену, директора «Уорнер» пошли еще дальше, чем при выборе Инфантино, потому что новый кандидат обладал тремя характеристиками, которых никто не ожидал от работника индустрии комиксов.

Во-первых, у него не было опыта работы в индустрии комиксов. Во-вторых, ему было всего 28 лет. И в-третьих, и, может, это самый удивительный факт, это был не он, а она. Уважаемой компанией в сфере, исторически населенной почти исключительно мужчинами, теперь будет управлять женщина. По легенде, когда редактор «DC» Джо Орландо услышал эту новость, он немедленно пошел в туалет, где его вырвало.

Дженетт Кан выросла в Пенсильвании, в семье раввина. Она читала комиксы в детстве, когда ее брат увлекался ими и показывал их ей. Она окончила факультет истории искусств Радклиффского колледжа, а затем в возрасте 22 лет занялась издательским делом, когда они с другом искали инвесторов для публикации детского журнала «Кидс». Потом она основала журнал «Динамит» для молодежи.

Ее опыт работы в детском издании понравился начальникам «Уорнер бразерс». (Становится понятно, что они все еще считали комиксы детским продуктом.) В 1975 году Билл Сарнофф, глава «Уорнер паблишинг», пригласил Дженетт Кан на обед. Пока они ели и разговаривали, Сарнофф заметил, что, по его мнению, «DC» больше не должны издавать новые комиксы, а вместо этого лучше сосредоточиться исключительно на прибыльном лицензировании. Кан не согласилась и объяснила, что «DC» — фабрика новых идей,

а без новых рассказов ценность персонажей быстро упадет.

Должно быть, Сарноффу понравилось то, что он услышал. На следующий день он предложил ей должность президента, и его выбор всех удивил.

«Когда Дженетт вошла, это было такое облегчение. Это был не очередной седой старик», — рассказывает Пол Куперберг, бывший писатель «DC».

«Мы не знали Дженетт и боялись, что она ничего не знает про комиксы, — вспоминает Ирен Вартанофф, которая работала в редакционном, производственном и правовом отделах „Marvel“ и „DC“ в 70–80-е годы. — Думаете, кого-нибудь из нас волновало, какая страница ее биографии привела ее на должность президента важного издательства комиксов? Не особенно. Мы просто хотели, чтобы это был человек, который понимает комиксы».

Кан начала работать 2 февраля 1976 года и вскоре проявила себя как свежий, энергичный и немного эксцентричный сотрудник.

«Дженетт была очень творческая, — вспоминает Дэн Расплер, редактор „DC“ в 80–90-е годы. — Все время оживленная, но в то же время как акула. Она была оригинальная, необыкновенная женщина в ярком платье. Если представить Бэтмена злодеем, то это именно ее обычный образ. Сумасшедшая одежда и сумасшедший кабинет с причудливой мебелью».

У Кан было две главные задачи в списке дел с первого дня работы: сделать комиксы лучше и, несмотря на злоупотребление талантами в индустрии, лучше обращаться с писателями и художниками. Проще сказать, чем сделать.

Кан начала изучать производство комиксов и часто сидела в кабинете у Шварца, когда они с писателем придумывали рассказы. Еще она старалась разрушить огороженные княжества редакторов и восстановить целостность компании с помощью «централизации», как она говорила.

Она изменила способ разработки новых серий. «DC» больше не будут, например, штамповать пять халтурных имитаций про мечи и магию только потому, что сейчас популярен Конан. Новые серии должны были проходить многоступенчатую систему одобрения на каждом этапе: обсуждение идеи, затем сценария, эскизов и, наконец, готовой книги комиксов.

В «DC» была все еще актуальна проблема возрастов. Редакторы были, как говорила Кан, «из другого поколения»[95]. Редактору «Бэтмена» и «Супермена» Джулиусу Шварцу было за 60, как и Мюррею Болтиноффу, который занимался ужастиками и военной тематикой. Джо Орландо приближался к 50 годам. Один

из немногих молодых, которые там работали, был Джерри Конвей, но он ушел через несколько недель после назначения Кан и занял место главного редактора в «Marvel», сменив Марва Вольфмана.

Кан приступила к поиску новых талантов и начала читать комиксы «Marvel», чтобы определить, кого можно переманить у конкурента.

«Она хотела, чтобы всем занимались молодые, — утверждает Боб Розакис, который тогда работал помощником редактора в „DC“. — Она поняла, что персонажи „Marvel“ больше нравятся аудитории, чем наши, и она хотела добиться в наших комиксах такой же атмосферы».

В итоге Кан нацелилась на двух сотрудников «Marvel». Один из них — Джон Бушема, рисовальщик «Конана» и «Фантастической четверки», чей стиль был настолько эквивалентен стилю всей компании «Marvel», что в 1978 году он даже стал соавтором книги «Как рисовать в стиле Марвел». Кан предложила художнику работу в «DC» и полагала, что сделка была очень выгодная. Стэн Ли почуял, откуда ветер дует, сделал Бушеме встречное предложение, от которого он не смог отказаться, и сделка с «DC» не состоялась.

Второй целью, на которую Кан положила глаз, был Стив Энглхарт. Вскоре после вступления Кан в должность Энглхарт ушел из «Marvel» из-за разногласий с новым редактором Джерри Конвеем. Через два дня Кан позвонила Энглхарту и пригласила на обед.

«Мы встретились на Манхэттене, и она сказала: „Сделайте с `Лигой справедливости` то же, что с `Мстителями`, — рассказывает Энглхарт. — Персонажей нужно оживить. Вам хорошо удались `Мстители`, и мы хотим, чтобы `Лига справедливости` получилась такой же удачной“».

Энглхарту хотелось отплатить «Marvel» за то, что они так легко его отпустили, и он согласился заключить контракт на год (потому что планировал путешествие по Европе) при условии, что ему дадут поработать над текстами «Бэтмена». Кан согласилась.

В начале 1977 года Энглхарт начал работу с того, что попытался переделать «Лигу справедливости Америки», и основной целью было задать тон и атмосферу, которые будут служить образцом для всех будущих книг «DC».

«Они хотели, чтобы их книги стали больше похожи на „Marvel“. Вот почему меня позвали, — объясняет Энглхарт. — Методы работы „Marvel“ все еще оставались загадкой для „DC“. Дженетт сказала мне: „У нас падают продажи, потому что мы отстаем от „Marvel“, и никто не понимает, в чем именно“. В „DC“

никто не мог работать так, как я работал в „Marvel“, поэтому они решили заполучить меня».

Писатель также занялся «Детективными комиксами» и вместе с рисовальщиком Маршаллом Роджрсом и контуровщиком Терри Остином задал новое направление развития сюжета, благодаря которому Бэтмен вернулся к своим темным корням. В этой истории в комиксах «DC», которые раньше были предназначены для всех возрастов, впервые появился секс.

«Что мне всегда не нравилось в книгах „DC“, так это то, что все взрослые супергерои ведут себя как маленькие дети, — признается Энглхарт. — Если Лана Лэнг или Лоис Лэйн и привносят некую романтику в сюжеты, то их взрослые кавалеры ведут себя с ними застенчиво и страдают от косноязычия. Даже когда я был маленьким, я думал, что это ужасно глупо».

Энглхарт создал персонажа Сильвер Сент-Клауд — девушку, с которой был роман у Брюса Уэйна, альтер эго Бэтмена, — и в одном рассказе она лежит в неглиже и говорит Брюсу, что «страдает от изнеможения» после ночи с ним.

«Я хотел показать, что у Брюса и Сильвер взрослые сексуальные отношения, — объясняет Энглхарт. — Это было не только неслыханно, но и немыслимо».

Конечно, это же «DC». Сексуальная политика компании всегда была примерно такая же, как в женском монастыре. По крайней мере до 2006 года Чудо-женщина официально была девственницей, по словам соиздателя Дэна Дидио[96]. В 1940-е годы редактору «Супермена» Уиту Эллсворту было поручено сделать Лоис Лейн «асексуальной» и убрать акцент с области паха Супермена[97]. Чуть ли не единственное упоминание об интимной жизни Бэтмена прозвучало в 1950-е из уст критика Фредрика Вертема, который выдвинул безумное предположение, что Бэтмен и Робин — «идеальный образ гомосексуальной пары, живущей вместе»[98].

«Marvel», как и во многом другом, в теме секса вели себя гораздо свободнее. В 1968 году, в выпуске «Ник Фьюри, агент ЩИТа», художник и писатель Джим Стеранко поместил известную (возможно, не в лучшем смысле) серию из 10 провокационных рисунков без слов, где было изображение снятой телефонной трубки и крупный план женских губ и которые подразумевали встречу Фьюри со шпионкой. Старым брюзгам из комитета по соблюдению «Кодекса комиксов» некоторые изображения не понравились, и картинку, на которой пара сливалась в страстном объятии, быстро заменили фотостатом пистолета Ника Фьюри, плотно всаженного в кобуру — что, если подумать, создает еще больше намеков, чем первоначальное изображение.

В отличие от других героев, Рид Ричардс и Сью Шторм из Фантастической четверки встречались и поженились в 1967 году. Потом у них появились дети, что говорит о том, что брак был консумирован. Сорвиголова жил с Черной вдовой в 1972 году.

«Мы вроде создаем представление о том, что наши персонажи — нормальные люди, которые не отворачиваются от красивой девушки, — говорил Стэн Ли в интервью на радио в 1970 году. — Мы не пытаемся каким бы то ни было образом делать акцент на сексе. Но если удачный сюжет подсказывает, что одного персонажа привлекает другой персонаж противоположного пола, мы описываем это так, чтобы имело смысл»[99].

К чести «DC», они никогда не жаловались на взрослое содержание «Детективных комиксов» Энглхарта.

«Думаю, они хотели, чтобы я делился с ними теми идеями, которых им не хватало», — полагает он.

Вступление Кан в должность президента «DC» поделило компанию на два лагеря — тех, кто приветствовал изменения, и тех, кто их боялся. Вскоре Кан повысила приверженцев изменений: Джо Орландо стал во главе редакторского отдела, а Пол Левитц стал координатором редакции. Левитц раньше был фанатом с большой буквы — он издавал популярный фанзин, когда был подростком, а потом получил работу с частичной занятостью в «DC» в начале 1970-х. Он учился в Нью-Йоркском университете, но бросил учебу, чтобы работать над комиксами. В следующие десятилетия он шел вверх по карьерной лестнице и оказался на самом верху.

Кан сделала необычный выбор, когда назначила нового арт-директора.

«Единственное не очень удачное решение — это назначить арт-директором Винни Коллетту, — считает Джек Хэррис, бывший редактор „DC“. — Ходили слухи, что он получил эту должность только потому, что в тот момент он был единственным художником, с кем она была знакома».

Коллетта, может, и не был величайшим художником в мире, но, вне всяких сомнений, он привнес ярких красок в степенные офисы «DC».

«Мой кабинет был в конце коридора рядом с кабинетом Джулиуса Шварца, и мимо него никто не ходил, — рассказывает Пол Куппербергб, писатель „DC“. — Я хорошо видел дверь Винни. У него был букмекер, который бывал довольно регулярно, а еще приходило много разных молодых девушек, которые не выходили по полчаса. Должно быть, Винни нужны были модели для больших эскизов».

По слухам, у Коллетты были тесные взаимоотношения с

девушкой Бонда из последнего фильма. Еще по необъяснимым причинам он проявлял интерес к ресторану в Мидтауне на Манхэттене. Он часто работал там в подвале, ставя доску для рисования прямо на ящики с содовой.

«Однажды мы туда ходили, и всем было интересно, почему Винни так любит этот куриный ресторан? И никто не знал, — вспоминает Куперберг. — Может, напротив него что-то интересное? Кто знает».

Спустя три года Коллетта ушел с поста арт-директора.

Еще одной целью Кан было название «DC». Компанию все называли «DC», но официальным названием было «Нэшнл периодикал пабликейшнз». Кан считала, что это анахронизм и не отражает того, что компания занимается комиксами. Задача Кан состояла примерно в том же, что Мартин Гудман уже сделал в 60-е, когда объединил все свои подставные компании (например, первый выпуск «Фантастической четверки» официально вышел в компании «Канам Паблишерз Сейлз Корпорейшн») под одним броским названием «Марвел Комикс».

«„Нэшнл периодикал пабликейшнз“ звучит совсем не весело», — признается Денни О'Нил.

Дженетт заявила: «Мы создаем комиксы и должны гордиться этим. Мы целое направление в американском искусстве».

Вскоре «Нэшнл периодикал пабликейшнз» официально переименовали в «Ди-Си комикс», и это изменение отражено в книгах, которые выходили с конца 1976 года.

«Мы и так всегда называли компанию „DC“, так что были рады изменениям, — утверждает Джек Хэррис. — Конечно, кто-то заметил, что „DC“ первоначально означало „Детективные комиксы“, так что теперь название превратилось в „Детективные комиксы комиксы“, и нам это показалось забавным».

Конкуренты «DC» не очень-то впечатлились.

«Когда мы решили сменить название, я выбрал „Marvel“, потому что это отличное броское слово, — заметил Стэн Ли. — А они что придумали, когда меняли название? Все. Думаю, это идеально показывает, почему мы обошли их по продажам. Кто бы там ни принимал решения, им просто не хватает воображения. Мне жаль это говорить».

Кан также решила обновить логотип компании, который тогда представлял собой белый кружок с красной надписью «DC» посередине и двумя красными звездочками по бокам. Для работы над логотипом Кан привлекла Милтона Глейзера, легендарного графического дизайнера, автора логотипа «I <3 NY» («Я люблю Нью-Йорк»).

Глейзер работал несколько недель и представил руководству

«DC» несколько новых вариантов. Ему самому больше всего нравился кружок с красной, желтой и синей полосами и надписью «DC» посередине, выполненной рубленым шрифтом. Логотип был представлен в нескольких вариациях, изображающих движение сквозь космос. Представьте, как летит фрисби и насколько по-разному выглядит этот объект в зависимости от того, откуда смотреть, но это все равно узнаваемая фрисби.

«Логотип был похож на летящий объект, — рассказывает Глейзер. — Такой эффект использовался впервые, насколько мне известно, — логотип менялся в зависимости от того, откуда на него смотреть. Они его одобрили, и я решил, что он и станет их логотипом».

Но он не стал. По какой-то причине «DC» выбрали другое изображение, представленное Глейзером, — вариацию их существующего логотипа, на котором надпись «DC» и звезды наклонены на 45 градусов.

«Понятия не имею, почему они не выбрали тот вариант, — признается дизайнер. — Думаю, они заняли самую безопасную позицию. Без какого бы то ни было риска. Чтобы быть уверенными, что не произойдет никакого недопонимания».

«Пуля Ди-Си», как назвали новый логотип, появилась на обложках в феврале 1977 года, и некоторые сотрудники шутили, что могли бы повернуть его на 45 градусов за гораздо меньшую сумму, чем 25 тысяч долларов, которые, по слухам, ушли на работу Глейзера.

Офисы компании тоже переделали, чтобы добиться более веселой обстановки. На стены поклеили яркие обои в горошек, а таблички с именами сотрудников на дверях оформили в виде облачков со словами из комиксов. В вестибюле установили статую Супермена. Когда в 1978 году повсюду была реклама картины «Супермен: фильм», Кан сделала себе на заказ бейсбольную куртку с надписью «Супермен: книга комиксов».

«Изменения произошли не сногсшибательные, но мы стали гордиться тем, что занимаемся комиксами, — признается Денни О'Нил. — Работа для нас стала чем-то большим, чем просто источником заработка».

Жесткая корпоративная культура «DC» стала более свободной. Младшие сотрудники прятались под пожарную лестницу в подвале и раскуривали косячок. Даже пресловутый строгий дресс-код начал ослабевать. В 1977 году двое писателей, Кари Бейтс и Мартин Паско, решили испытать границы на прочность и пришли в офис в спортивных куртках и рубашках с расстегнутым воротником без галстука. И их пустили.

«Новости быстро разлетелись по всей индустрии, —

рассказывает Джим Шутер, который тогда работал помощником редактора в „Marvel“. — Все звонили друг другу и рассказывали: „Их пустили!“ И это было так же важно, как если бы они, например, разрушили Берлинскую стену».

На несколько лет «Marvel» и «DC» завязли в войне масштабирования, когда каждая компания увеличивала объемы производства, чтобы потопить конкурента. Кан выдвинула еще более агрессивную инициативу и объявила, что «DC» будут выпускать еще больше новых изданий, а также увеличивать количество страниц в книгах и цену на них. В июне 1978 года комиксы «DC» стали толще — 42 страницы по сравнению с 36, а цена на них выросла с 35 до 50 центов.

Кан всячески расхваливала эти изменения, которые назвала «Взрывом Ди-Си» в обращении редактора, которое печатали в комиксах. Она обещала «взорвать комиксы новыми идеями, концепциями, персонажами и новыми форматами».

Чтобы создавать все эти новые материалы, «DC» пришлось применить редакторскую тактику, которую писатель Майк Барр назвал «теорией теплого тела»[100]. Если тело еще теплое, значит, оно может делать комиксы «DC». Кроме того, компания украла несколько художников и писателей у конкурента. Джерри Конвей вернулся в компанию после недолгого пребывания в должности главного редактора «Marvel», а Росс Эндрю, художник, который работал над «Удивительным Человеком-пауком», стал редактором. Лен Уэйн, еще один бывший главный редактор «Marvel», ушел из «сокровищницы идей», когда «DC» предложили ему заняться «Детективными комиксами», а Стэн Ли не позволил работать на обе компании одновременно. Пресс-секретарь «DC» Майк Голд признавался[101], что компания совершила этот набег, чтобы лишить «Marvel» талантливых сотрудников, которые могли бы оспорить превосходство более толстых и дорогих комиксов «DC» на рынке.

Но «DC» не стоило беспокоиться. В 1978 году, когда Стэн Ли выступал в колледже, его спросили, что он думает о «Взрыве Ди-Си» и собирается ли он принять вызов. Стэн Ли высказался прямо.

«Если у них и вправду так хорошо пойдут дела и дети будут покупать только их книги, а мы потеряем целое состояние, тогда я приму его, но не думаю, что это произойдет, — заявил он. — У меня предчувствие, что мы будем продавать больше книг, чем когда бы то ни было, а они останутся с носом»[102].

Помимо таланта к самопродвижению и колким высказываниям у Ли открылся еще и дар прорицателя. Всего через три месяца после начала «Взрыва Ди-Си» они решили прекратить кампанию, что привело к одному из самых

масштабных кровопролитий в истории индустрии комиксов.

Головную компанию «DC» — «Уорнер комьюникейшнз» — все больше беспокоили слабые показатели продаж комиксов, которые упали особенно низко зимой 1977/78 года. Однако это произошло не только по вине «DC».

«Как раз тогда, когда книги начали развозить по стране, на северо-востоке разразилась ледяная буря, затем снежная, а потом опять ледяная, — вспоминает Розакис из „DC“. — Целых три недели грузовики не могли проехать по дороге и доставить товар. Мы напечатали и отправили на склады целую груду комиксов, и через три недели их вернули. Так что ребята из „Уорнер“ посмотрели на цифры и сказали: „Нет, все это плохая идея“».

По мнению руководства «Уорнер», требовались решительные действия. И они их предприняли. За один день закрыли примерно половину изданий «DC». Новые серии отменили, в том числе «Огненный шторм» и «Сталь», а запланированные выпуски, такие, как «Виксен», так и не увидели свет. Из 50 серий, запущенных в «DC» за последние три года, в 1978 году осталось всего 6. Чтобы выдержать конкуренцию с «Marvel», «DC» пришлось вернуть старый формат изданий. Число страниц было сокращено до 32, а цена снизилась до 40 центов. Многих сотрудников уволили. Эту зачистку назвали «Обвалом Ди-Си», с ноткой грустной иронии по отношению к «Взрыву Ди-Си», но сотрудники старались не произносить эту фразу в компании перед директорами.

«Взрыв вызвал сильную ударную волну, — считает художник Стив Биссетт, который тогда учился в школе Куберта в Нью-Джерси, где занятия вели профессионалы, в том числе из „DC“. — Преподаватели приходили на работу, и у них были красные глаза, потому что в дороге они плакали».

Раны были очень болезненными, но с точки зрения экономики компании они принесли пользу, потому что «Провал» позволил «DC» закрыть незначительные серии и сосредоточиться на своих главных героях, которые приносили основной доход. После выплат дистрибьютору и подсчета расходов среднестатистический выпуск приносил компании около 400 долларов дохода — сумму, ради которой не стоило и вставать с постели. В офисе снова поселился страх, что компании в том виде, в котором она существовала на данный момент, может настать конец. Редакцию и производство закроют и будут только перепечатывать старые материалы.

Сокращение ассортимента изданий оставило многих внештатных сотрудников без работы. «DC» вдруг стало нечем заполнять страницы, а деньги получали только те, кому контракт гарантировал определенное количество работы каждый месяц. На

следующий день после «Провала» внештатные сотрудники, оставшиеся без работы, выстроились у офиса «Marvel» в 6:30 утра в надежде получить работу.

Проблемы «DC» пошли «Marvel» на пользу, и некоторые сотрудники черство отреагировали на бедственное положение конкурента. «У нас теперь больше доля на рынке»[103], — говорили они.

Но у «Marvel» были и свои трудности. Стэн Ли год от года все меньше участвовал в непосредственном производстве комиксов, потому что сосредоточил свои усилия на выходе на телевидение и на большой экран. «Он теперь выше комиксов»[104], — анонимно пожаловался писатель в «Нью-Йорк таймс» в 1979 году. После отказа Ли от полномочий в 1972 году компания на шесть лет погрязла в игре редакторских престолов, и за это время сменилось пять главных редакторов.

У каждого нового начальника возникали трудности с масштабированием, так как раньше компания производила 12 выпусков в месяц, а к середине 1970-х годов это число увеличилось до 40–50 различных изданий.

Увеличение производственного плана превратило работу «Marvel» в хаос. Повсюду были ошибки. Работы не успевали выполнять в срок, из-за чего приходилось вместо недостающего материала перепечатывать старый. Редакторы почти не контроливали писателей.

«Стэн считал, что у нас всего три обязанности, — вспоминает писатель „Marvel“ Крис Клэрмонт. — Это вовремя доделать книгу, писать хорошие рассказы и не быть занозой в заднице. Можно выбрать любые две, но предпочтительнее выполнять все три. Так что, по сути, ты получаешь книгу в работу, а дальше ты сам по себе».

«Мы писали сюжеты и выкладывались на полную, но мы не знали, как будет выглядеть готовый выпуск, — признается Дэвид Энтони Крафт из „Marvel“. — Нужно было работать над следующим сюжетом. Мы придумывали и придумывали всякое дерьмо, и это единственная причина, по которой появился Утка Говард».

Даже возвращение Джека Кирби не так уж помогло компании. В 1975 году, когда «DC» не смогли предложить Кирби новый контракт на условиях, которые его устраивали бы, художник вернулся в «Marvel». Некоторые сотрудники не приветствовали его возвращение после предательства.

«Несколько человек говорили мне: „Ну, он ушел. Мы не хотим, чтобы он возвращался“, — вспоминает Рой Томас. — Я считал их идиотами. Он все еще ассоциировался с „Marvel“. Он

был лучшим в мире художником супергероев. И гораздо лучше, что он у нас, а не у „DC“, потому что, несмотря на то что в „DC“ его работы не имели большого успеха, рано или поздно он создаст нечто потрясающее».

Кирби продолжил работу над своим созданием — Капитаном Америкой — и скоро выпустил новые серии: «Дьявольского динозавра» и космическую сагу «Вечные».

«Он вернулся, продолжил работать над „Капитаном Америкой“ и понял, что вселенная „Marvel“ продолжала жить и без него, — утверждает предыдущий автор „Капитана Америки“ Стив Энглхарт. — Стэн сделал так, что она жила и без него. Я думаю, что он злился на эту вселенную, потому что стал в ней чужим, а думал, что просто вернется и продолжит делать свою работу, потому что она и есть вселенная „Marvel“.

Стало очевидно, что он много лет посвятил работе в индустрии, которая просто пользовалась им и не ценила его. Кирби скоро должно было исполниться 60 лет, и он выгорел и потерял интерес.

„Я редактировал [колонку новостей „Marvel“] „ФУМ“ и как-то говорил с Джеком по телефону на тему рекламы „Дьявольского динозавра“, — вспоминает Крафт. — Я спросил: „Можешь ли ты помочь мне придумать рекламу для этой книги?“ А он помолчал и ответил: „Ах да, Дьявольский динозавр. Он красный“. Это все, что я получил в ответ“.

Работы Кирби разделили мнения читателей, и многие присылали письма с критикой, которые печатали в разделе писем. Он потерял свои способности и авторитет среди читателей и в последний раз ушел из „Marvel“ в 1978 году. Позже он нашел работу в анимации.

„К Кирби паршиво относились в „Marvel“ после его возвращения, и по сравнению с работой в анимации это было как небо и земля, — считает художник-аниматор Даррел Макнил. — Он пришел работать с молодыми ребятами вроде меня, которые любили и почитали его работу, а хорошая зарплата и медицинская страховка сделали его гораздо счастливее“.

В хаотический мир „Marvel“ пришел очередной главный редактор. Джим Шутер, который начал писать для „DC“ в 13 лет, пришел на эту должность в начале 1978 года и сразу же установил жесткую дисциплину, которой так не хватало безалаберной компании. Он ввел новые правила, новые протоколы и нанял новых сотрудников, в том числе логиста и эксперта производства, чтобы снять нагрузку с перерабатывающих редакторов. Он требовал более четких повествовательных сюжетов и внимательно следил за производством книг. Он закрыл

серии, которые плохо продавались.

В каком-то смысле в „Marvel“ пришел режим „DC“.

„В „Marvel“ царили безумие и сумасбродство, — вспоминает Крафт. — Люди устраивали битвы на водяных пистолетах и делали все, что хотели. И тут из мира „DC“ является Шутер. Он создал систему, в которой каждый редактор отвечает за свою группу книг и у него есть помощник. Именно эту систему я ненавидел, когда работал там“.

Нравился новый порядок сотрудникам или нет, он помог увеличить продажи. Незначительное преимущество „Marvel“ в доле на рынке вскоре превратилось в двузначное число.

По большей части этим ростом „Marvel“ обязаны одной серии — „Невероятным Людям Икс“. В 1970 году производство новых выпусков о мутантах было приостановлено и стали выходить переиздания старых. Серию возродили в 1975 году, поменяв всех персонажей, и скоро она стала бестселлером „Marvel“ и важной серией во всей индустрии. И что странно, как и „Фантастическая четверка“, своим существованием она обязана „DC“.

Идея возрождения серии возникла еще в начале 1970-х у тогдашнего президента „Marvel“, который признал важность международного лицензирования и предложил создать международную команду героев. Писатель Майк Фридрих, главный редактор Рой Томас и внештатный художник по имени Дэйв Кокрум отправились на обед в Центральном Манхэттене, чтобы набросать концепцию. Томас представлял себе команду мутантов, напоминающую „Черных ястребов“ „DC“ — солдат из разных стран.

Кокрум, который тогда иллюстрировал „Легион супергероев“ „DC“, хотел нарисовать что-нибудь для „Marvel“ и показал Томасу наброски группы злодеев, которую он придумал для „DC“ в 1972 году[105]. У одного из них были клыки, большая грива и бакенбарды, и Кокрум назвал его Росомахой. Другой был дьявольской синей тварью с тремя пальцами и хвостом, и его звали Бальшазар. Третьего звали Тайфун, и он мог управлять погодой.

Мюррей Болтинофф, который тогда был редактором „DC“, отклонил этих персонажей, потому что „был очень консервативен и не хотел обидеть своих читателей“[106].

„DC“ теряет, а „Marvel“ находит. Многие персонажи в конечном итоге были немного переделаны и стали „Людьми Икс“.

Новая серия вышла в 1975 году и началась с выпуска „Гигантские Люди Икс“ № 1. В команду вошли Росомаха (уже канадского происхождения и с острыми когтями, торчащими из рук), Ночной змей (немец со способностью телепортации,

получившийся из Бальшазара), Колосс (русский металлический силач) и Шторм (африканка, которая умеет управлять погодой и позаимствовала свои способности у Тайфуна Кокрума, а внешность у еще одного его персонажа по имени Черная кошка).

Интересно поразмышлять, как бы изменилась история комиксов, если бы „DC“ одобрили этих персонажей Кокрума и они вошли в Легион супергероев.

„Вероятно, что эти персонажи исчезли бы, — считает Майк Фридрих. — У них не было бы гигантских выпусков. Речь идет об относительных позициях на рынке, и у Людей Икс гораздо более сильный бренд, чем у Легиона супергероев“.

Автором серии стал Крис Клэрмонт, младший редактор „Marvel“, который получил постоянную работу, когда придумал сюжеты для Кокрума и главного редактора Лена Уэйна. Клермонт подрабатывал актером и привнес драму в эту серию.

„В рассказах Криса был тот драматизм, который лучше всего давался Джеку Кирби, немного мелодрамы и сильные женские персонажи, плюс идея об отбросах общества, которые объединяются вместе и на которых охотится весь мир, — считает Энн Носенти, редактор „Невероятных Людей Икс“ в 1980-х. — В сочетании все это создавало прекрасную работу“.

Джон Бирн — канадский художник и с детства фанат комиксов — начал рисовать книгу в 1977 году, после ухода Кокрума, и „Люди Икс“ достигли своей вершины, а новые рассказы о них стали классикой.

„Когда цена на комиксы выросла до 35 центов в 1976 году, мы потеряли много читателей. Сотни людей только что перестали читать комиксы, — вспоминает Роберт Бирбом, дистрибьютор книг в Калифорнии. — Но „Люди Икс“ Джона Бирна вернули их обратно“. Я стал заказывать больше экземпляров. К выпуску № 144 [в 1978 году] мне уже нужно было 10 тысяч экземпляров».

Создатели «Людей Икс» скоро станут суперзвездами («Marvel» отправили их в турне по Европе в 80-х годах), а успех этой франшизы оживит всю индустрию и станет движущей силой «Marvel» в ближайшие годы, которая поможет им держаться впереди «DC».

График продаж, опубликованный в июне 1979 года в издании «Читатель комиксов», показал, что «Marvel» лидирует на рынке. Первая книга «DC» — фантастическая серия «Варлорд» — появилась в выпуске № 21.

«Однажды мы разговаривали с [директором по распространению] Эдом Щукиным, — рассказывает Джим Шутер, — и он сказал: „У `DC` гораздо лучше работает производство. Они тратят на рекламу в 20 раз больше нас. Все в

их книгах лучше, за исключением содержания, которое лучше у нас“».

В 1980-е «DC» все еще пытались понять, почему книги «Marvel» лучше продаются, и выпустить свой бестселлер в стиле «Marvel». Вскоре ситуация изменится. И им снова придется украсть у «Marvel» несколько талантов.

Задача станет проще, когда в 1978 году во главе «Marvel» станет Джим Шутер. Новые порядки и прямолинейность Шутера заставили даже старых сотрудников подняться с насиженных мест, и некоторые поспешили перейти в «DC».

«Помню, как кто-то в „DC“ говорил, что Джим Шутер — наш лучший эйчар, — вспоминает Денни О'Нил. — Было всего две компании. Если ты больше терпеть не можешь „Marvel“, то остается идти только в „DC“. И именно так „DC“ заполучили талантливых сотрудников. Помню, как Дженетт говорила об этом».

Одним из самых спорных моментов стало то, что «Marvel» разрешали некоторым писателям сразу выполнять и редакторскую работу, — отчасти это было вызвано огромными масштабами производства. Шутер решил это прекратить.

Одним из пострадавших стал писатель-редактор Рой Томас. «DC» подбивали к нему клинья с середины 70-х годов, но Томас сопротивлялся, потому что не хотел работать над супергероями «DC». Но после ожесточенного спора из-за контракта с «Marvel» в 1980 году он наконец-то сдался конкуренту. После 15 лет работы второй по важности человек в компании после Стэна Ли и также тесно связанный с именем «Marvel» уходил в «DC».

«В „Marvel“ всего два-три человека, с которыми я хотел бы находиться в одном районе»[107], — сказал тогда разгневанный Томас.

Одна из причин, по которой «DC» так жаждали заполучить Томаса, — это успех его лицензионной серии «Конан-варвар» с мечами и сандалиями: она вышла в «Marvel» в 1970 году и стала феноменом, который многократно пытались копировать. «DC» попросили Томаса создать нечто подобное, и в 1981 году он написал «Арака, сына Грома».

Джин Колан, рисовальщик хита «Marvel» «Гробница Дракулы», ушел из компании в 1981 году, когда ему надоело, что Шутер все время заставляет его что-то исправлять. Шутер заявляет, что Колан «халтурил» и работать стал очень лениво. В «DC» Колану поручили престижную работу над «Бэтменом».

«Если считать, что „Marvel“ сами заставили Джина Колана уйти, то мы можем только надеяться, что „Marvel“ и дальше продолжат выгонять таких же талантливых сотрудников»[108], —

заявил тогда Пол Левитц в интервью «Комикс джорнал».

Пожалуй, самым значимым стал переход в «DC» Марва Вольфмана, бывшего главного редактора «Marvel», который, помимо прочего, писал «Фантастическую четверку» и «Удивительного Человека-паука». Вольфман был недоволен, когда ему больше не разрешили ни писать, ни редактировать, а его сплоченную команду после продолжительной работы над успешной серией «Гробницы Дракулы» расформировали против его воли. Он позвонил Полу Левитцу в «DC» и вскоре получил контракт, по которому мог начать работать 1 января 1980 года.

«На самом деле я не ревную Марва к „DC“, — заявил тогда Шутер прессе. — Думаю, им и правда нужны лучшие специалисты, и если они у них будут, нам же от этого лучше»[109].

Казалось, «Marvel» не очень беспокоит утечка талантов. Компания верила не только в силу своих оставшихся сотрудников, но и во внутреннее превосходство своих героев и в технику повествования — ту самую таинственную формулу, которую вывели Джек Кирби и Стэн Ли еще в 1960-е годы. И кого бы ни украли конкуренты, эта вера была сильна. «Marvel» всегда будут новаторами, что бы ни делали «DC».

Однажды корпоративный ябеда сообщил Шутеру неприятную новость, что один из колористов «Marvel» говорил по телефону с Леном Уэйном и Марвом Вольфманом, которые недавно перешли в «DC», и рассказывал им, чем занимается «Marvel».

«Знаете что? — ответил Шутер. — Давайте пригласим [сотрудников „DC“] к нам. Пусть приходят на наши совещания. Пусть слушают каждое, черт побери, слово, которое я говорю. Мне плевать, что они знают. Мы все равно можем это делать, а они не могут. Мы лучше, чем они, и мы победим».

Но в 1980 году «DC» выпустят добросовестную книгу в стиле «Marvel» — возможно, первую со времен «Карательного патруля» в 1963 году.

Когда Вольфман пришел в «DC», он попросил не поручать ему книги о командах героев. Он их не любил. «DC» проигнорировали эту просьбу, и слава богу. Писатель придумывал идеи для новой книги вместе с Леном Уэйном — редактором «DC» и своим хорошим другом. Они начали обсуждать, как можно осовременить «Юных титанов», книгу о героях-подростках, которая появилась в 1966 году и с трудом дожила до 1978 года, когда была наконец закрыта.

Уэйн и Вольфман собрали команду из новых и старых героев и представили идею Дженетт Кан. Издатель «DC» была не в восторге, так как предыдущая версия «Юных титанов» ей не нравилась, и это была единственная серия за всю историю «DC»,

которую закрыли не потому, что она не приносила прибыли, а потому, что сотрудники компании ее осуждали[110].

Но идея стала вызывать больше энтузиазма, когда Вольфман привлек для работы художника Джорджа Переса. Перес был фанатом комиксов родом из Бронкса, который в юности работал банковским служащим прямо напротив офиса «DC». Он сходил с ума от счастья, когда редакторы «DC» заходили в банк, и мечтал, что когда-нибудь будет рисовать супергероев. В середине 1970-х он получил работу ассистента художника и вскоре стал получать регулярную работу в «Marvel». В конце концов это привело его к работе над знаменитыми «Мстителями».

«DC» с таким энтузиазмом взялись за «Новых юных титанов», что поместили 16 страниц рассказа бесплатно в выпуске «Ди-Си Комикс представляет» № 26, что обошлось компании в круглую сумму. За этим в августе 1980 года последовал выпуск № 1, и с первых страниц стало понятно, что приключения новых героев студенческого возраста будут гораздо интереснее, чем прошлые рассказы. (Создатели надеялись убрать слово «юные» из названия, но не смогли из-за авторских прав.) «Новые юные титаны» вобрали в себя то сочетание супергеройского экшена, драматической персонализации и многочисленных побочных сюжетов, которое сделало такими популярными «Людей Икс» «Marvel».

«Мы с Джорджем всегда называли их первой марвеловской книгой „DC“, — признается Вольфман. И это неудивительно, ведь трое создателей „Титанов“ были „беженцами из Шутерленда“, как написали в одном журнале»[111].

«По сути, это наша версия „Людей Икс“, — считает бывший менеджер производства Боб Розакис. — Мы старались дать этим книгам то, что помогало „Людям Икс“ так хорошо продаваться».

Почти сразу же фанаты стали называть эту книгу «Людьми Икс Ди-Си», хотя, по правде говоря, Вольфман хотел сделать отсылку к «Фантастической четверке» — книге о семье. Титаны не были родственниками, но жили вместе в башне, и отношения у них были как в семье: то с радостью, то с тревогой и напряженностью, то с братской любовью. Робин, лидер титанов, вел себя как ответственный строгий отец, Чудо-девушка, молодая амазонка, — как мать. Старфайер, принцесса в откровенных нарядах, была дочерью-подростком, у которой бушуют гормоны. Кид Флэш напоминал прилежного старшего брата, а Оборотень — непоседливого младшего брата. Киборг, человек-машина, был как вечно дующийся подросток. А Рэйвен — загадочная ведьма из другого измерения — играла роль странной двоюродной сестры, которая портит День Благодарения.

«Новые юные титаны» вскоре стали очень популярным и успешным изданием, что многих удивило. Перес зашел в местный магазин комиксов после выхода первого выпуска и обнаружил, что владелец магазина заказал совсем немного копий, потому что был уверен, что серию скоро перестанут выпускать. В конце концов «DC» многие годы не выпускали хитов.

И то, что в «Новых юных титанах» были хорошие тексты и прекрасные иллюстрации, пока никого не убедило. Возможно, эта книга «DC» одной из первых заставила очнуться фанатов, зомбированных «Marvel», которые слепо скупали все их книги. И только их книги.

«Когда „Marvel“ расширили ассортимент, зомбированным коллекционерам пришлось столкнуться с жестоким фактом, что они не могут себе позволить скупать все их книги, — объясняет Билл Шанс, который вместе с братом основал компанию-дистрибьютор „Пасифик комикс“ в 1971 году. — К 80-м годам коллекционеры сосредоточились на сериях, а не на фирме. Цены росли, а конкуренты выпускали все более привлекательные книги, например „Новых юных титанов“.

„Это была крутая книга, — считает автор „Людей Икс“ Крис Клэрмонт. — Мне нравилось ее читать, потому что Марв — очень хороший писатель, а Джордж — офигенный художник, но, честно говоря, я думал, что персонажи из „Людей Икс“ лучше. Если посмотреть на юных титанов — Робина, Кида Флэша, Чудо-девушку, — они все просто копии других персонажей [Бэтмена, Флэша и Чудо-женщины]. Только Киборг и Оборотень были оригинальными персонажами“.

„Когда „Титаны“ стали популярны, „Marvel“ пытались меня вернуть, — признается Вольфман. — Но в „DC“ я наслаждался свободой заниматься теми комиксами, которыми хотел“.

„Новые юные титаны“ имели коммерческий успех, но в начале 1980-х они были одним из немногих ярких проблесков в коллекции скучных изданий „DC“. „DC“ плелись в хвосте, а „Marvel“ стал выпускать в два раза больше продукции, чем конкурент, к июню 1984 года.

„Честно говоря, нас беспокоили показатели продаж „DC“, — рассказывает Питер Дэвид, который тогда работал в отделе продаж „Marvel“. — Есть конкуренция или нет, но, скажем прямо, индустрия комиксов не выживет, если „DC“ уйдут с арены. Мы всегда считали, что компании зависят друг от друга“.

В 1983 году у „DC“ появился новый рекламный слоган, который гласил: „Теперь нас не остановить!“ Кто-то повесил одно из объявлений на стене в офисе „Marvel“, и Клэрмонт, проходя мимо, выпалил: „Ага, нас не остановить, потому что мы катимся с

горы“.

Увеличивающийся разрыв в объеме продаж разжег новый огонь соперничества.

„Долгое время компании не враждовали, пока „DC“ не запустили свой „Взрыв“ и пока мы не начали серьезно их опережать, — поясняет Шутер. — Это немного изменило ситуацию. Мы все побеждали, побеждали и побеждали. И они начали злиться“.

Когда владелец магазина комиксов в Нью-Йорке заявил в интервью в газете, что „Marvel“ лидируют, потому что Шутер любит „играть по-жесткому“, то Шутеру так понравилась эта фраза, что он напечатал ее на табличке и гордо повесил на дверь кабинета.

Еще одним фактором, усилившим враждебность, стал переезд „Marvel“ в новый офис в 1982 году, который был примерно на 30 кварталов южнее. До этого офисы „Marvel“ и „DC“ находились в пешей доступности друг от друга. А также близко к Центральному парку, так что сотрудники обеих компаний все время встречались там и играли в волейбол.

„А теперь мы оказались слишком далеко, — объясняет Шутер. — Мы больше не играли вместе в волейбол. Они уже не приходили поболтать. Мы разделились на „них“ и „нас“, и, кажется, они стали нас ненавидеть“.

(Вольфман тогда заявил в интервью одному британскому фанзину, что Шутер специально рушил дружбу между сотрудниками „Marvel“ и „DC“[112]).

Простые деловые вопросы, например повышение цен, превратились в повод для язвительной критики. В 1980 году, когда „DC“ объявили о повышении цены с 40 до 50 центов, „Marvel“ смеялись над ними и клялись не поступать так же, как их конкурент.

„Меня это не впечатляет. Не думаю, что это впечатляет и людей наверху“[113], — заявил Шутер изданию „Комикс джорнал“.

Однако два месяца спустя „Marvel“ объявили, что их цены вырастут точно так же и вступят в силу одновременно с новыми ценами „DC“. Копии предыдущих высказываний повесили на доску объявлений в „DC“, а все высказывания, осмеивающие повышение цен „DC“, выделили ярким маркером.

Накалилась даже атмосфера регулярных игр в софтбол между командами двух компаний, и выигрыш стал иметь слишком важное значение. Шутер, который играл на первой базе, вспоминает, что подозревал игроков „DC“ в нарушении правил ради выигрыша. Однажды Шутер заметил на поле крепкого спортивного парня, который играл за команду „DC“, но которого

он не знал, хотя в то время все работники индустрии были знакомы.

„Кем вы работаете в „DC“?“ — спросил Шутер незнакомца.

„Э-э-э, я занимаюсь производством“, — ответил тот.

„О, кстати, а вы используете один слой резинового клея?“ — спросил Шутер.

Парень замялся и опять сказал: „Э-э-э, я занимаюсь производством“.

Договор о создании новой серии-кроссовера в 1979 году не улучшил отношения между компаниями. Скорее даже ухудшил. И очень серьезно.

Единственной вещью, над которой „Marvel“ и „DC“ работали совместно, оставалась книга „Супермен против удивительного Человека-паука“ 1976 года, но слава ее давно прошла, и Дженетт Кан хотела сделать что-нибудь еще. Она пригласила Шутера на обед в ресторан неподалеку от Рокфеллеровского центра, где находился офис „DC“. Они договорились выпустить как минимум три кроссовера в ближайшие годы, и список претендентов на встречу были Халк и Чудо-женщина, а также Бэтмен и Капитан Америка.

Обе стороны договорились исключить производственные обязанности и по возможности избегать политических маневров, которые ожесточили условия сотрудничества в 1976 году. Каждая компания будет иметь право утвердить работу, а прибыль они поделят ровно пополам.

Первыми снова встретятся ведущие персонажи — Супермен и Человек-паук, и одна эта книга принесет в казну „Marvel“ 300 тысяч долларов. В творческую команду Шутер выбрал писателя Марва Вольфмана, рисовальщика Джона Бушему и контуровщика Джо Синнотта, но после ухода Вольфмана в „DC“ Шутер решил заниматься текстами сам, аргументируя это тем, что он один из немногих, кто работал и над Суперменом, и над Человеком-пауком. Он набросал сюжет, использовав несколько идей Вольфмана, и отправил его в „DC“ на рассмотрение. По словам Шутера, рассмотрение заняло у „DC“ четыре месяца, из-за чего вся работа отстала от сроков.

Бушема быстро нарисовал рассказ, в котором Супермен и Человек-паук сражались против Доктора Дума и Паразита — злодея „DC“, который мог забирать силу у всех, к кому прикасается. Шутер начал в спешке писать диалоги к готовым страницам, когда „DC“ сообщили, что „Уорнер букс“ хотят издать вторую, маленькую версию комикса, и это значит, что дедлайн переносится на четыре месяца, давая больше времени несчастному проекту.

„Я подумал, что мы спасены, — вспоминает Шутер. — Но в контракте все еще стояла старая дата. Никаких поправок не было. Я не подумал, что нужно их сделать“.

Через несколько дней, в пятницу вечером, Шутер как обычно играл в покер с другими работниками индустрии комиксов дома у Пола Левитца.

„Когда мы получим книгу? Вы пропустили дедлайн, указанный в контракте“, — поинтересовался Левитц.

„Уорнер букс“ перенесли его на четыре месяца», — ответил Шутер.

«Но по контракту дедлайн уже прошел», — настаивал Левитц.

В следующий четверг Левитц позвонил Шутеру и заявил, что если «DC» не получат готовую книгу к понедельнику, то отменят весь проект. Шутер должен был лететь в Англию на конвенцию комиксов, но поехал в офис «DC» на встречу с Кан, Левитцем и Джо Орландо, которого «DC» назначили редактором этого проекта.

«Я все пытался объяснить: „У меня конвенция. Я отправлю вам книгу в следующий понедельник“», — рассказывает Шутер.

Кан, кажется, готова была уступить, но Левитц настаивал, что по контракту дедлайн прошел и рассказ должен быть у них. Никаких исключений, несмотря на четыре месяца, которые дали «Уорнер букс».

«Я просто вскипел. Это было неправильно, — продолжает Шутер. — Я подумал: да что с тобой не так, ты, маленький червяк? Если бы Пол был вдвое меньше меня, я бы вышвырнул его в окно».

Шутер пропустил конвенцию и закончил книгу за выходные. Книга «Супермен и Человек-паук» («и» вместо «против», как в 1976 году, должна была разрядить конкурентное напряжение, но это не помогло) вышла весной 1981 года. В этом же году вышла книга «Бэтмен против невероятного Халка», а в 1982 году — «Невероятные Люди Икс и новые юные титаны», где сначала должен был быть Легион супергероев, пока не взлетели продажи «Титанов».

В этих проектах были небольшие загвоздки, но в целом они прошли относительно ненапряженно. В отличие от следующего проекта кроссовера, который оказался настолько трудным и вызвал столько негатива, что после него компании не смогли сотрудничать более десяти лет.

Читатели уже видели, как герои из разных компаний встречаются на страницах одной книги и иногда борются друг с другом, как в прошлых трех кроссоверах. Вышедшие кроссоверы осуществили мечты фанатов комиксов о воссоединении героев, а

о таких сюжетах читатели не могли даже мечтать. Но одно самое заветное желание у них еще не исполнилось. Еще не встретились две фирменные суперкоманды.

Мстители должны были сразиться с Лигой справедливости.

На бумаге проект выглядел очень разумно и должен был стать еще одним шагом на долгом пути сотрудничества «Marvel» и «DC». На деле же он обернулся катастрофой, которая заставила обе команды пожалеть о том, что они не продолжили чинный и благородный труд над выпуском «Супермена против удивительного Человека-паука».

Выход кроссовера Лиги и Мстителей в 1980 году анонсировали на 1981 год, а контракт наконец подписали только в 1982 году. Исполнительный редактор «DC» Дик Джордано, который вернулся в компанию в 1980 году, после десяти лет внештатной работы, назначил автором Джерри Конвея. Джордж Перес, самый популярный художник после выхода «Новых юных титанов», должен был заниматься графикой.

По сюжету Конвея злодеи — Канг из «Marvel» и Повелитель времени из «DC» — путешествовали во времени и с помощью магического камня управляли героями «DC» и «Marvel» и заставляли их бороться друг с другом в разных исторических эпохах.

Шутеру сюжет показался бессмысленным, и он предложил сотрудникам «Marvel» переделать его.

«В сюжете всюду были нестыковки, — поясняет Том Дефалко, который тогда работал редактором в „Marvel“. — Один эпизод я хорошо запомнил. Соколиный глаз и Зеленая стрела встречаются лицом к лицу и пускают стрелы друг в друга, стрелы сталкиваются, и это очень круто. Так вот, стрелы сталкиваются и почему-то разлетаются. Почему они повернули на 95 градусов? Помню, как мы с [редактором] Марком [Грюнвальдом] смеялись над этим».

«Marvel» требовали вносить правки, и компании несколько месяцев передавали рассказ туда и обратно.

«Я воспринял на свой счет жесткую критику Шутера в адрес моего сюжета, — признается Конвей. — Я такой же профессионал, как и все, и я вложил в эту книгу 150 процентов своего внимания и сил, и мне кажется, у Джима много сильных качеств, но он не лучший автор комиксов в мире. И когда он, особенно после своего кроссовера [про Супермена и Человека-паука], раскритиковал мою работу и назвал непрофессиональной и халтурной, мне было обидно, и я принял это оскорбление на свой счет».

(Позднее Шутер и Конвей помирились.)

К концу августа «Marvel» все еще не утвердили книгу, и Перес разозлился и покинул проект, поклявшись никогда больше не сотрудничать с «Marvel», пока во главе стоит Шутер.

Совместный выпуск Лиги и Мстителей уже успел заработать плохую репутацию в прессе, потому что фанаты следили за разногласиями компаний, все больше разочаровывались в проекте и устали ждать, когда же обещанная книга наконец увидит свет.

В отчаянной попытке все-таки спасти кроссовер Пол Левитц из «DC» и издатель «Marvel» Майк Хобсон встретились за обедом в октябре 1983 года. Они договорились выпустить совместный пресс-релиз[114] (который напишет Хобсон), в котором было бы сказано, что работа над проектом продолжается, но его так и не выпустили. Левитц много раз звонил в «Marvel» по этому вопросу, но не получил ответа. И скоро работа прекратилась официально.

«На деле вышло так, что творческие ребята не смогли играть по правилам, и ничего не получилось, — считает Левитц. — Нам нравится наш творческий парень [Джордано], и мы ему верим. Если он говорит, что не может выполнить эту работу, то конец истории».

Потом компании выпустили друг в друга еще по одному последнему залпу в виде редакционных статей в своих книгах. В них удивительно откровенно рассказывалось, что пошло не так в «проекте мечты», и каждая компания винила другую.

«На мой взгляд, — писал Джордано в своей колонке под названием „Тем временем…“, — кроссовер Лиги и Мстителей не выйдет, потому что кое-кто в „Marvel“ просто не хочет, чтобы он выходил»[115]. В 1984 году в официальном фанзине «Marvel» вышла посмертная экспертиза проекта на четыре страницы, в которой заявление Джордано назвали «безосновательным и глупым»[116].

«Дженетт, Пол и Шутер недолюбливали друг друга, — полагает Боб Розакис, бывший менеджер производства „DC“. — Каждый из них старался показать свое превосходство. Думаю, больше всего Шутер из-за своего характера. Ему нужно было во всем быть первым. Он как будто думал: „Так, я руковожу лучшей компанией, поэтому последнее слово будет за мной“».

Неудачный проект кроссовера Лиги и Мстителей обострил разногласия и ухудшил отношения между компаниями и положил конец кроссоверам на многие годы. «DC» официально отказались от прерванного проекта и вернули Пересу неиспользованные иллюстрации в 1994 году. Тот их сразу же продал.

Закрытие проекта лишило их потенциальной прибыли в миллион долларов, но, если посмотреть в ретроспективе, это копейки по сравнению с тем, что ждет индустрию комиксов:

выход на большой экран.

Глава 8. Соперничество обостряется

«В каком-то смысле мы стали подопытными кроликами. После нашего успеха пришли другие: от Бэтмена до Дика Трейси и даже Флинстоунов»[117].

Звезда фильма «Супермен» Кристофер Рив

В самые мрачные дни «Провала Ди-Си» сотрудники цеплялись за лучик надежды, который светил из кинопроектора. Спасение может прийти, и не в виде новой книги комиксов или стопятисотого нового образа Бэтмена, а вообще из другого СМИ. Киноверсия Супермена должна была появиться через полгода, в декабре 1978 года, и оживить интерес публики к «DC» и их самому выдающемуся герою.

«Сотрудники стали верить, что судьба „Ди-Си комикс“ связана с судьбой этого фильма»[118], — считает Майк Барр, который тогда работал корректором в «DC».

Сотрудники выискивали в газетах и журналах все упоминания и любую непроверенную информацию и обменивались слухами в коридорах в надежде узнать, каким будет фильм и какова вероятность его успеха.

Перспектива того, что выживание твоего работодателя и, как следствие, твое собственное зависит от фильма про супергероя, вероятно, была очень пугающей в 1978 году. Супергероев уже пытались поселить на кино- и телеэкране с самого зарождения жанра, но результаты были неоднозначные[119].

«DC» приняли мудрое решение продвигать своих главных супергероев, причем почти с самого их появления. К 1940 году, спустя всего два года с первого появления Супермена, «DC» сделали надувной шар для ежегодного парада «Мейсиз» на День Благодарения и наняли актера на роль Супермена на Нью-Йоркской Всемирной выставке. (Стыдно признаться, что, пока основатели «DC» зарабатывали баснословные богатства, создатели Супермена — Сигел и Шустер — провели бóльшую часть жизни в нищете и борьбе за справедливую долю от доходов с этого персонажа.)

Первый скачок в другое СМИ «DC» совершили в 1940 году, когда вышла популярная радиопередача про Супермена, после

которой вышло несколько коротких мультфильмов Макса и Дейва Фляйшеров. Эти мультфильмы были красиво нарисованы и великолепно срежиссированы. И говорят, на их создание ушло целое состояние — на один только первый десятиминутный эпизод студия «Парамаунт» потратила 50 тысяч долларов.

Первая киноадаптация «DC» была не про Супермена, а про другого популярного героя — Бэтмена. Темный рыцарь ворвался на большой экран в малобюджетном многосерийном фильме 1943 года производства студии «Коламбия», а играл его неизвестный актер Льюис Уилсон. Супермен удостоился своего собственного сериала в 1948 году.

Тот сериал про Бэтмена считается полной дрянью, а сериал про Супермена чуть получше, но интересно и необычно то, как «DC» контролировали соблюдение своих авторских прав даже в то время, когда книги комиксов считались макулатурой, не стоящей юридической защиты. Но «DC» видели в них ценность, и за ними оставалось слово буквально в каждой детали: от костюмов до подбора актеров и даже рекламы. Руководители «DC» даже попросили одного претендента на роль Супермена снять штаны, чтобы посмотреть на его ноги и убедиться, что он подходит.

Также компания «DC» и их партнеры по лицензированию понимали важность четкого описания и соблюдения образа своих героев. Сериал «Супермен» начался с изображения комикса «DC» — очень разумный ход, чтобы миллионы зрителей увидели первоисточник. Другим знаменитым маркетинговым ходом стала пресс-конференция, которую провел продюсер сериала про Супермена Сэм Катцман еще до начала съемок и на которой он объявил, что не смог найти актера, подходящего на роль Человека из стали, и что поэтому придется снимать настоящего Супермена. В титрах указано, что в роли Супермена — Супермен, хотя на самом деле роль исполнил Кирк Элин.

В то время как «DC» снимали сериалы в компании «Коламбия пикчерз», первые попытки выйти на экран «Marvel» предприняли с компанией «Репаблик пикчерз», которая снимала малобюджетные фильмы и заработала прозвище «Отвратительные картины».

«Капитан Америка» из 15 эпизодов, который вышел в 1943 году, был больше похож на среднестатистическую экранизацию комиксов — недобросовестную работу, которая только ухудшает впечатление от комиксов. Контракт с «Репаблик» не предусматривал, что создатели будут придерживаться оригинала, и потому персонаж на экране был не похож на персонажа из книг. Вместо Стива Роджерса, тощего солдата Второй мировой, который под действием экспериментального лекарства превратился в супергероя, зрители увидели актера Дика Перселла в роли Гранта

Гарднера, окружного прокурора, который надевает маску и берет закон в свои руки. Почти ничто не отличало этого Капитана от многих других борцов с преступностью в обычных детективных рассказах 30–40-х годов. До 1960-х «Marvel» больше не делали экранизаций.

Тем временем «DC» преуспевали в этой сфере. Известный сериал «Приключения Супермена», который шел почти все 50-е, повысил популярность героя и усилил «семейный» образ «DC», несмотря на то что актера Джорджа Ривза, по слухам, убили, потому что он встречался с чужой женой. Телесериал «Бэтмен» 1966 года, хотя и выглядел чересчур театрально, стал невероятно популярным и пополнял казну «DC», когда продажи книг комиксов пошли на убыль. Компания заработала тысячу долларов и по 20 процентов прибыли с каждого эпизода, который попал в эфир.

Как и в мире комиксов, в экранизациях «DC» долгое время устанавливали свои стандарты. А «Marvel» даже после революции супергероев в 1961 году плелись в хвосте.

«Сейчас наши люди работают над сценариями для телевизионных передач, — заявил Стэн Ли публике в Принстоне в 1966 году. — Когда они приходят к спонсору и говорят что-то типа: „Мы представляем компанию `Марвел комикс` и у нас есть пилотный фильм“ и спонсор телесети говорит: „А что такое `Марвел комикс`?“ — мы понимаем, что еще не достучались до общественности»[120].

Мартину Гудману удалось заключить контракт на съемку мультсериала под названием «Супергерои Марвел». Он вышел в 1966 году, и в нем были грубая анимация и ограниченные движения. Картинки были взяты прямо из книг комиксов, и это больше напоминало не мультфильм, а показ слайдов.

В следующем году «Marvel» снова сотрудничали с той же малобюджетной анимационной студией, которая скоро обанкротится, и снимали мультфильм про Человека-паука. Он был ужасен. Анимация была настолько некачественной, что казалось, ею занимались неквалифицированные заключенные где-нибудь в азиатской глубинке. Мультипликаторы даже не потрудились нарисовать паутину на всем костюме Спайди, потому что не хотели тратить на это время.

Когда Джон Ромита-старший, великий художник, который тогда работал над книгой «Удивительный Человек-паук», высказал свои замечания о затратах на производство этого мультфильма и посоветовал Стэну Ли не выпускать его в эфир, Ли не согласился и заявил Ромите, что даже неидеальный продукт лучше, чем ничего.

«Попасть на телевидение с этим мультфильмом — очень важный шаг»[121], — сказал Ли.

Но ни одна из ранних работ «Marvel» на телевидении не отражала того, что делало их комиксы такими особенными. Мультфильмы нужны были для того, чтобы продавать «продукты для завтраков» четырех-, пяти- и шестилеткам, как признался Ли в 1974 году[122].

Все 70-е годы персонажи «Marvel» не очень-то ценились. Чип, сын Мартина Гудмана, ужасно сглупил и продал компанию «Marvel» всего за 2500 долларов[123]. Несколько лет спустя, в 1976 году, «Marvel» продали компании «Юниверсал» права на 12 персонажей всего за 12 500 долларов.

«У „Marvel“ совершенно не было ни понимания, ни веры в собственных героев за пределами мира комиксов», — считает бывший главный редактор «Marvel» Джерри Конвей.

В 1977 году компания «Си-Би-Эс» пыталась снимать телесериал про Человека-паука, который лучше забыть. Под саундтрек в стиле «вака-вака-диско» прямо из винтажного порно Николас Хэммонд — повзрослевший Фридрих из «Звуков музыки» — надевал дешевый костюм и раскрывал аферы. В сериале не было знаменитой коллекции негодяев, которых победил Спайди на страницах комиксов, и он не смог отразить то, что делало Питера Паркера таким очаровательным неудачником.

«Невероятный Халк», который тоже вышел в 1977 году, был гораздо лучше, и в нем персонаж комиксов передан удачнее. Дэвид Баннер (в исполнении Билла Биксби) мучается от своей склонности превращаться в огромного зеленого монстра и бродит по Америке в поисках лекарства. Сериал шел пять сезонов, но Ли все еще был недоволен тем, как сильно он расходится с оригиналом.

«Я был бы счастлив, если бы экранизация была ближе к оригинальному сюжету книги комиксов; и тем не менее я знаю, по каким причинам телесетям и продюсерам пришлось вносить столько изменений, — писал Ли в 1978 году в редакторской колонке „Мыльница“. — В основном они боялись, что передача будет похожа на показ страниц из книги комиксов, если оставить все как есть и показать события так же гротескно, как в наших журналах»[124].

> «Я мог бы взять и надеть плащ на свою бабушку, поставить ее на фоне зеленого хромакея и нанять профессиональных дублеров, чтобы выполняли все трюки. Кто угодно мог сняться [в фильмах „Marvel“]… Мне они не кажутся оригинальными»[125].

Джейсон Стейтем

> «Это всего лишь Джейсон Стейтем. Его мнение для меня ничего не значит. Куда ему до меня! Это же очевидно»[126].

Марк Руффало

Даже с распространением теле- и киноэкранизаций — про Чудо-женщину снимали популярный сериал с 1975 года, а про Доктора Стэнджа вышел фильм в 1978 году — книги комиксов не завоевали престижа. Уильям Дозьер, исполнительный продюсер сериала о Бэтмене 1966 года, как-то признался, что ему стыдно читать при людях комиксы «Бэтмен». «Я чувствовал себя идиотом»[127], — заявил он.

В статье в американском журнале 1978 года о «Невероятном Халке» говорилось: «Это не просто экранизация книги комиксов, как утверждают звезды»[128]. Чопорный директор «Си-Би-Эс» уверял взволнованных зрителей: «Халк не персонаж книги комиксов. Мы стараемся окружить его серьезным сюжетом и реальными людьми». Говорят, что Биксби рассмеялся: «Правда? Персонаж из комиксов?» — когда ему предложили роль Баннера.

Так что к концу 1978 года, когда выходил театрализованный фильм о Супермене, никто не ждал, что он будет чем-то большим, чем сносный второсортный фильм. Супергерои были непрестижным бизнесом, и еще не было прецедента успешного проекта, который понравился бы зрителям всех категорий, а не только детям.

Права на Супермена защитили в 1973 году продюсеры Александр и его сын Илья Залкинды, а также их партнер Пьер Спенглер. Александр родился в Польше и ни разу не слышал о Супермене, пока его сын Илья не убедил его добиться на него прав, когда увидел плакат с Зорро на улице в Париже. (Старший Залкинд называл персонажа «Мистер Супермен»[129]).

«Уорнер бразерс» расстались с правами задешево, а руководитель кинопроизводства тогда сказал с пренебрежением: «Это не то, о чем стоит снимать кино»[130].

«DC» непосредственно участвовали в производстве фильма, как и в предыдущих экранизациях, и контракт на 54 страницах утверждал право издателя контролировать сценарий, подбор актеров и костюмы. Одним из писателей, которые работали над сценарием, стал Марио Пьюзо, знаменитый автор «Крестного отца», который как-то работал с Мартином Гудманом из «Marvel» над приключенческими рассказами.

Пьюзо написал сценарий в 1975 году, и на этих нескольких

сотнях страниц не было того, что делает Супермена волшебным. В сюжете было покушение на папу римского, а тон повествования напоминал сериал о Бэтмене 1966 года. В одной сцене Супермен ужинает с Лоис Лэйн и решает, что ему нужна бутылка шампанского. Он сканирует мир своим суперзрением и обнаруживает, что королева Англии собирается окрестить корабль. Супермен летит со скоростью ракеты вокруг земного шара и крадет бутылку. Еще одной ошибкой было включить в сценарий появление Телли Саваласа из телесериала «Коджак», который должен был сыграть камео и произнести свою коронную фразу «Кто любит тебя, малыш?», когда Супермен примет его за лысого злодея Лекса Лютора.

«Когда мне дали на одобрение сценарий первого фильма о Супермене, я не поверил своим глазам, — писал издатель „DC“ Кармайн Инфантино в своей автобиографии. — Это был не Супермен… Оригинальный сценарий стал бы провалом и позором для всей компании»[131].

Последующие правки помогли избавиться от театральности, и режиссер Ричард Доннер, который взялся за работу над проектом после того, как из него ушел Гай Хамильтон, режиссер франшизы о Джеймсе Бонде, решил создать серьезный фильм — такой, который бы разрушил стереотип о том, что супергерои только для детей. «Это фильм для взрослых, который детям тоже можно смотреть»[132], — заявил он в 1977 году.

Режиссер повесил у себя на рабочем месте плакат с надписью «правдоподобие», чтобы она напоминала ему не поддаваться искушению, которое так легко приходит, когда снимаешь фильм про человека в сине-красном трико. Нельзя превращать его в пародию.

Заявленный сюжет фильма — 50 миллионов долларов, что в 5 тысяч раз больше бюджета одной серии сериала о Супермене 1948 года, — позволил включить в фильм спецэффекты, которые сделали персонажа жизнеспособным. Полет Супермена в предыдущих экранизациях изображался просто ужасно. Показать его суперсилу реалистично было невозможно, потому что не хватало технологий. В сериале полет Супермена, где возможно, изображался с помощью анимации. Залкинды потратили два миллиона долларов на пробу различных способов, в том числе подвешивали актера Кристофера Рива к подъемному крану, а потом решение нашел специалист по спецэффектам, который работал над фильмом «2001 год: Космическая одиссея». Актер должен лежать на платформе, а камера — снимать его во фронтальном положении. Камера будет приближаться и вращаться, создавая иллюзию движения.

«Вы поверите, что человек может летать», — гласил слоган к фильму. Но зрителям придется подождать до премьеры, чтобы увидеть Супермена в полете. Отдел маркетинга придумал несколько вариантов рекламы, в которой будет понятно, что фильм понравится и взрослым. В одной спецэффект полета намеренно не показали в трейлере, потому что знали, что фильм провалится, если зрителей не привлечет слоган. В другой яркую красно-желтую эмблему с буквой «S» на груди Супермена перекрасили в приглушенный серебристый цвет на плакате.

«Это был очень дорогой фильм, который очень трудно рекламировать, — признался директор „Уорнер бразерс“ Роб Фридман в 1981 году. — Как донести до зрителей, что это не мультфильм и не очередной сериал на скорую руку, который выходит по утрам в субботу? Как привлечь взрослую аудиторию, не отпугнув при этом детей?»[133]

Кампания сработала, и 15 декабря 1978 года на премьеру «Супермена» сбежались зрители всех возрастов. Фильм собрал 7 миллионов долларов в первые выходные проката и стал на тот момент шестым самым кассовым фильмом в истории.

Сотрудники «DC» посетили предпремьерный показ в кинотеатре на Таймс-сквер за четыре дня до выхода фильма в прокат. От того, что они увидели, они пришли в восторг. Фильм раскрывал суть Супермена, не стесняясь ее и не боясь, что ее не поймут и не примут зрители. Здесь, на экране, было все, что сделало Супермена настоящим героем, и сотрудники «DC» испытали гордость за своего персонажа и за историю своей компании. Впервые за долгое время в офис «DC» пришли оптимизм и чувство единения.

«Мы чувствовали, что этот фильм — только начало чего-то нового», — вспоминает писатель «DC» Пол Куппербер.

Сотрудники «Marvel» также признавали историческую важность момента для всей индустрии комиксов. Вскоре после премьеры фильма примерно 30 сотрудников «Marvel» организованно сходили на сеанс на Таймс-сквер в 10 утра. Он им очень понравился, и они обсуждали его по пути на работу в «Marvel» и еще несколько дней.

Этот фильм станет образцовой экранизацией комиксов. Доннер и его «правдоподобие» наконец-то завоевали уважение непрестижному жанру комиксов в мире попкорна, а также серьезное отношение зрителей к персонажу с опасным потенциалом и его фантастическим миром. Во многом этому способствовали уважаемые актеры, которые не ассоциировались с костюмами из спандекса. Создатели потратили заоблачную сумму на спецэффекты, благодаря которым зрители ненадолго

поверили, что человек может летать.

По этой же формуле снимали большинство следующих фильмов о супергероях. Но не сразу. Несмотря на то что «Супермен» стал кассовым, за ним не сразу посыпался шквал подобных фильмов, как это обычно бывает в Голливуде.

«Никто не думал, что „Супермена“ можно повторить, — считает Пол Левитц из „DC“. — Что можно снять фильм про другого супергероя и заработать много денег».

Интересно, что следующим персонажем для экранизации станет Болотная тварь, грязевой монстр, когда-то созданный на один раз для антологии ужастиков в 1972 году. Фильм 1982 года снимал молодой Уэс Крэйвен, а играли в нем Эдриенн Барбо и человек в резиновом костюме. Фильм практически не улучшил статус экранизаций комиксов, как это сделал «Супермен».

На показе «Болотной твари» для сотрудников «DC» прозвучал как минимум один восторженный отзыв.

«Когда фильм закончился, все сидели потрясенные и молчали, — вспоминает Пол Куппербергер. — Вдруг в переднем ряду [один из создателей Болотной твари] Лен Уэйн воскликнул: „Это было потрясающе!“»

Франшиза «Супермена» вскоре скатилась и окончательно прыгнула через акулу, когда вышел «Супермен 4: Борьба за мир», который подвергся жесткой критике и по кассовым сборам даже не окупился. У фильма была неуклюжая идея: герой борется с женоподобным злодеем по имени Ядерный человек — блондином с маллетом и в обтягивающем костюме без рукавов, похожим на массажистку Гитлера. Спин-офф 1984 года — «Супергерл» — был ненамного лучше. Люди требовали возврата денег в кассах и оставляли негативные отзывы. Роджер Эберт назвал этот фильм «неудачным, несмешным и незахватывающим»[134]. Он был настолько ужасен, что «Уорнер бразерс» — сестринская компания «DC» — отказалась распространять его и передала компании «Тристар Пикчерз».

«Тогда все фильмы о супергероях были неудачными, — полагает Куппербергер. — Никому не удавалось снимать их хорошо. И зрителям они были неинтересны, так что взрослые даже не готовы были платить за билет. „Супермен“ был скорее удачным исключением».

Зрителям придется подождать нового исторического блокбастера по комиксам до конца 80-х годов, более десяти лет с момента выхода «Супермена», и еще дольше будут ждать фанаты «Marvel».

С конца 1970-х Стэн Ли проводил все больше времени в Голливуде и старался заключить хороший контракт на съемку

фильма или телепередачи. В свете успеха «Супермена» он стал действовать еще более решительно, потому что считал, что «Уорнер бразерс» вычислили формулу успеха «Marvel» для создания удачного фильма.

«В первом фильме про Супермена прослеживается исключительно марвеловская динамика, какой никогда не было в книгах про Супермена, — заявлял Ли в 1987 году. — Раньше я думал, что если мы хорошо экранизируем „Человека-паука“ и покажем его так же, как в книгах, то люди решат, что мы копируем „Супермена“. Легко представить, что я от этого чувствую»[135].

В 1980 году Ли окончательно переехал из Нью-Йорка в Лос-Анджелес с женой и дочерью. Там он работал в анимационной студии «Marvel» и продолжал искать возможности для съемки фильма. Но пройдут годы, пока «Marvel» наконец не удастся повторить успех «Супермена» «DC».

Неожиданно в фильме Ричарда Доннера было то, что он не привел к росту продаж комиксов, как предполагали многие в индустрии. Зато телесериалу «Бэтмен» 1966 года удалось создать ажиотаж вокруг всего, что связано с этим персонажем, включая сами книги комиксов. Продажи комиксов о рыцаре в плаще взлетели почти до миллиона экземпляров в месяц, а старые выпуски превратились в дорогие коллекционные предметы. Ходят слухи, что в 1966 году, во время «бэтмании», 12-летний мальчик приехал к магазину комиксов в Нью-Йорке на лимузине с шофером и спокойно потратил 25 долларов — неприличную в то время сумму — на несколько выпусков «Бэтмена»[136].

«При этом выход „Супермена“ никак не повлиял на продажи, — вспоминает Майк Хобсон, который тогда был издателем „Marvel“. — Мы это обсуждали, но никто не понимал, почему так получилось».

Несмотря на успех, фильм о Супермене показал растущую обособленность персонажей комиксов. Когда Супермен только появился в 1938-м, фанаты могли общаться с ним только одним способом — читать книги комиксов. Теперь он, как и многие другие супергерои, вышел за пределы книг и появился в других СМИ, от мультфильмов до видеоигр на приставке «Атари 2600» и кинофильмов. Чтобы быть фанатом Супермена, необязательно ходить в газетный киоск, и многие уже не ассоциировали супергероев непосредственно с комиксами.

«Когда же вышел фильм „Супермен“, на одной вечеринке я познакомился с человеком, совершенно незнакомым с комиксами, — вспоминает Боб Розакис, бывший менеджер производства „DC“. — Он спросил, чем я занимаюсь, и я ответил,

что делаю комиксы. И он спросил: „Их до сих пор печатают?“»

«DC» не хотели терять надежду, что фильмы с супергероями спасут индустрию комиксов. Компания делала все возможное, чтобы извлечь выгоду из экранизаций, например, не закрывала плохо продающуюся серию «Болотной твари» в ожидании выхода фильма и тщательнее прорабатывала содержание книг серии, чтобы не обидеть потенциальных новых читателей. Были приняты и косметические меры. В 1983 году «DC» изменили костюм Супергерл в комиксах, чтобы он был больше похож на костюм в предстоящем фильме. В новом наряде была глупая красная налобная повязка, которую терпеть не могли все, кто работал над книгой. К моменту выхода фильма создатели поумнели и убрали повязку, а «DC» пришлось ее оставить.

Фильм не увеличил продажи комиксов, и это стало ударом для всей индустрии. Продажи в киосках продолжали падать, а продавцы отдавали предпочтение более выгодным товарам. Журнал «Плейбой» и выпуск «Супермена» занимали одно и то же место на прилавке, но книга комиксов приносила продавцу всего несколько центов, и не требовалось большого ума, чтобы понять, какой из товаров располагать на более видном месте. Другие продавцы вообще не хотели заниматься книгами комиксов, в том числе и большие продуктовые магазины, потому что боялись, что дети будут валяться в проходах и читать книги бесплатно.

Еще одной проблемой была дистрибьюция комиксов, которая работала нестабильно. Для преданных читателей поиск нового выпуска часто превращался в настоящее приключение.

«Методы производства, дистрибьюции и продажи книг комиксов так сильно изменились за последние 30–40 лет, что уже не представляются эффективными, — утверждал Дик Джордано из „DC“ в 1980 году. — Они [печатают] их на уплотненной туалетной бумаге и отправляют 40 [оптовикам], 30 из которых отправляют комиксы обратно прямо в неоткрытой упаковке. Книги комиксов считаются макулатурой… Ты счастливчик, если тебе удастся что-то продать… Когда имеешь дело с такими цифрами, то понимаешь, что жить бизнесу осталось недолго»[137].

Индустрия найдет свое спасение, но не в расширении, а в сужении фокуса.

Глава 9. Битва переходит на новую арену — в магазин комиксов

«Есть читатели комиксов, которые хотят определенного обслуживания. Им нужно определенное место, где продавец — это личность, а не просто безликий кассир. Комиксы — это хобби, которое требует определенной культуры обслуживания»[138].

Кэрол Калиш, бывший директор «Marvel» по прямым продажам

По некоторым оценкам, книги комиксов должны были вымереть как жанр еще в 1984 году. Им было необходимо продолжать жить, и тогда появился новый способ распространения. Зачем печатать сотни тысяч лишних экземпляров в надежде, что покупатели увидят их в киосках, если можно напрямую продавать комиксы тем, кто хочет их покупать?

Большинство считает первым магазином комиксов тот, что открылся в Мишен Дистрикт в Сан-Франциско в 1968 году. Владелец магазина Гэри Арлингтон открыл «Сан-Франциско комик бук кампани» скорее не для того, чтобы продавать комиксы, а чтобы где-то хранить свою огромную коллекцию книг. Вскоре открылись и другие магазины комиксов, в том числе «Ройз мемори шоп» в Хьюстоне штата Техаса в 1969 году. Его владелец был фанатом комиксов и открыл его, когда остался без работы и искал способы сделать из своего хобби карьеру.

«В стране тогда было мало магазинов, специализирующихся на комиксах, — около 25, — рассказывает Билл Шанс, который открыл почтовую компанию в 13 лет в 1971 году. — Они обслуживали небольшую целевую аудиторию, в основном коллекционеров».

Эти магазины оказали сильное влияние на читателей комиксов, которым посчастливилось жить рядом. Попасть в такой магазин было все равно что умереть и попасть в рай комиксов, хотя иногда в этом раю было довольно пыльно, в нем светили флуоресцентные лампы и он находился в торговом центре на

дороге в не самом лучшем районе города. Эти магазины решали все задачи тех, кто решил коллекционировать книги комиксов. Им больше не нужно было выискивать нужные книги на поворотных стойках в аптеках. В специализированных магазинах были представлены все серии, книги были новенькие и гладкие, и часто их можно было найти в магазине за несколько недель до того, как они появятся в киосках.

Несмотря на всю преданность покупателей, для крупных издателей продажи в этих магазинах были ничтожны. Настолько малы, что их можно было считать ошибкой округления при подсчете продаж в киосках, на которых была сосредоточена индустрия.

Но в 1973 году ситуация начнет меняться. Тем летом на конвенции «Комик арт», которая ежегодно проходила в отеле «Статлер-Хилтон» в Нью-Йорке, один находчивый предприниматель и опытный взяточник изменил курс всей индустрии и, вероятно, спас ее от неминуемой гибели.

Продавцы на этой конвенции обычно торговали старыми выпусками. Но Эд Саммер, владелец магазина в Верхнем Ист-Сайде на Манхэттене под названием «Суперснайп комикс эмпориум», решил предпринять нечто иное. За неделю до начала конвенции Саммер отправился к оптовику, который занимался продажей прессы в киосках, и поинтересовался, можно ли купить у него несколько комиксов напрямую — точнее, все комиксы, которые должны были попасть в киоски Нью-Йорка на этой неделе. Чтобы подмаслить оптовика, Саммер принес с собой ящик дорогого виски. Тот согласился, и Саммер открыл палатку на конвенции.

«Такого раньше не было, никто не продавал на конвенциях новые комиксы, которые еще не продавались в киосках, — объясняет продавец комиксов Боб Бирбом. — Он установил поворотные стойки и расставил на них свежие комиксы, и покупатели налетели на них, как пираньи на корову, упавшую в Амазонку».

Удивительное предприятие привлекло внимание двух очевидцев: Сола Харрисона — руководителя производства «DC», и Фила Сюлинга — организатора конвенции. Сюлинг был давним читателем комиксов, работал в Бруклине учителем английского и продавал комиксы на стороне. Он начал организовывать конвенции в Нью-Йорке в 1968 году.

Гамбит Саммера на этой конвенции сразу открыл Харрисону и Сюлингу глаза на важность фанатов комиксов. Эта группа людей питала гораздо больше энтузиазма, чем непостоянные читатели, которых было большинство. Люди, на которых они

сейчас смотрели, жили и дышали комиксами, наслаждались мифологией фантастического мира и с нетерпением ждали каждого выпуска. Иногда они покупали сразу два или три экземпляра одно и того же выпуска, но не выбрасывали их и не давали почитать друзьям, а сохраняли для коллекции.

В этом же году Сюлинг пришел в «DC» с предложением. Он будет покупать комиксы напрямую у «DC», исключая посредников, и продавать их магазинам комиксов по оптовой цене. Он сможет заказывать книги в том количестве, которое ему нужно — и больше никаких лишних стопок, которые так и валяются в кузове грузовика.

Хитрость в том, что, в отличие от продажи через дистрибьюторов, Сюлинг не будет возвращать непроданный товар. По этой схеме любой товар, который купит розничный торговец, остается у него, и издатель не предоставляет кредит на непроданные выпуски.

Одно только это условие могло значительно снизить риски компании «DC». Возможность вернуть товар издателю позволяла продавцам мошенничать и скрывать реальные показатели продаж. Оптовики больше не возвращали поврежденные экземпляры издателю за его счет, теперь они просто сдавали отчет с числом непроданных книг. Вместо того чтобы уничтожать эти непроданные экземпляры по условиям соглашения, недобросовестные продавцы продавали их нелегально.

«DC» не решались дать ответ Сюлингу. С одной стороны, руководству нравилась перспектива более прибыльных и менее коррумпированных путей распространения товара. С другой стороны, они не хотели разрывать отношения с влиятельными оптовиками, которые распространяли их издания с самого начала.

«Рынок печатной прессы сокращался, и на нем возникало все больше проблем, — рассказывает Пол Левитц из „DC“. — У нас вызывало сомнение то, что магазинов комиксов слишком мало. Ну, купят они несколько книг. Может, еще парочку мы сможем продать».

Как только Сюлинг заключил сделку с «DC», он отправился к руководителю отдела распространения «Marvel» Эду Щукину с тем же предложением. После нескольких этапов переговоров они тоже заключили договор — и так родился так называемый «рынок прямых продаж».

Соглашения оказались прибыльными. В первый же год — 1974-й — «Marvel» заработали на рынке прямых продаж 300 тысяч долларов. Рынок будет расти, и к 1979 году прибыль с него составит уже 6 миллионов долларов.

«Многим было ясно, что к 1976–1977 годам этот рынок подтвердит свою жизнеспособность, — рассказывает Левитц. — Но было неочевидно, что нужно подождать до конца 70 — начала 80-х годов».

Магазины комиксов продолжали открываться по всей стране (и дистрибьюторы сотрудничали с ними), и к началу 80-х их было уже три тысячи. Эти магазины стали местом сбора любителей комиксов.

«У людей появилось место, куда они могут прийти и обсудить с другими свои увлечения, потому что продавцу газет в супермаркете плевать на комиксы, — объясняет Скотт Коблиш, сотрудник „Marvel“ с 1990-х годов, который сейчас работает над Дэдпулом. — Когда я стал увлекаться комиксами в 78–79-х годах, это увлечение было тайным. Ты же не хочешь, чтобы тебя побили за то, что ты читаешь комиксы, а тогда за это могли побить. И я никому об этом не говорил».

Прямые продажи составляли все бóльшую часть продаж обеих компаний, особенно «Marvel». В 1980 году «Marvel» продавали 20 процентов комиксов в магазины, а «DC» — менее 10 процентов.

«Marvel» изначально более агрессивно занимали эту новую нишу, чем «DC». В 1980 году компания наняла бывшего писателя «DC» и «Marvel» Майка Фридриха, чтобы контролировать их действия на растущем рынке прямых продаж.

«Хотя „DC“ первыми заключили договор на прямые продажи с Филом Сюлингом, „Marvel“ первыми наняли Майка Фридриха, чтобы тот занимался ими основательно, — утверждает Боб Гринбергер, бывший редактор „DC“. — „DC“ всегда на шаг или два отставали от „Marvel“, и „Marvel“ удавалось заполучить больше влияния».

В 1981 году «DC» последовали за ними и назначили писателя Пола Куперберга руководителем направления прямых продаж. Материнская компания «Уорнер комьюникейшнз» направила к ним консультанта, который помог анализировать данные и вырабатывать стратегии для нового потока доходов.

Джим Шутер оценил влияние рынка прямых продаж вскоре после того, как стал главным редактором в 1978 году. Он просматривал отчеты о продажах и заметил незначительную строчку в самом низу с надписью «Сигейт», которую он не понял. Скоро он узнал, что «Сигейт» — это компания Фила Сюлинга и что в этой строчке были указаны прямые продажи. На этот канал приходилось около 6 процентов продаж «Невероятных Людей Икс».

Чтобы проверить жизнеспособность этого рынка, «Marvel» решили выпустить книгу, которую можно будет купить только в

магазинах комиксов. Они быстро приняли решение, что эта книга не должна входить в число самых покупаемых. Иначе читатели «Фантастической четверки» и «Людей Икс» могли бы отправить в офис «Marvel» стража-убийцу в знак протеста против того, что новый выпуск их любимой серии невозможно купить там, где они обычно продаются.

В декабре 1980 года «Marvel» выпустили новую серию об Искре — музыкальной супергероине, которую создали два года назад в партнерстве с «Касабланка рекордс» в Лос-Анджелесе (они записывали знаменитую Донну Саммер). Первый выпуск продавался только в магазинах комиксов.

Несмотря на эти необычные условия распространения — не говоря уже об отдельных недостатках супергероя в стиле диско, — «Искра» № 1 разошлась в немыслимом количестве — 428 тысяч экземпляров.

«Меня, и, думаю, не только меня, это удивило, — признается писатель Том Дефалко. — Это огромная цифра».

Ни одна хорошая идея конкурента еще не пропадала зря, так что «DC» скоро последовали примеру «Marvel» и выпустили свою книгу, которая продавалась только в магазинах, — Специальный выпуск «Мадам Ксанаду» № 1 увидел свет в апреле 1981 года. Выпуск продавался по одному доллару (в два раза дороже обычного) и все равно разошелся 100 тысячами экземпляров.

В том же году «Marvel», воодушевившись успехом «Искры», стали продавать только в магазинах еще три серии: «Микронавтов», «Лунного рыцаря» и «Ка-Зара», которые плохо продавались в киосках.

«В то время мы были сосредоточены на газетных киосках. Постепенно ситуация изменилась», — утверждает бывший издатель «Marvel» Майк Хобсон.

«Когда я только начал работать редактором в „Marvel“ в 1983 году, бóльшая часть книг продавалась в киосках — 2/3 — и только 1/3 в магазинах комиксов, — рассказывает бывший редактор „Marvel“ Карл Поттс. — Через пару лет соотношение уже было обратное».

Оба издателя вскоре убедились в том, что рынок прямых продаж — это будущее индустрии. Это был не просто растущий элемент отрасли, которая стагнировала многие годы, но и прибыльность его превосходила все остальные каналы сбыта. Как будто они сразу печатали деньги.

«Вот здесь у нас [старая] система распространения, которая отправляет 70 процентов наших комиксов в помойку и ворует у нас, а вот новая — с невозвратным товаром и более высокой прибылью, — объясняет Милтон Грипп, ранее глава компании-

дистрибьютора, а теперь аналитик. — Рыное прямых продаж был и остается самой прибыльной системой распределения печатной продукции в Соединенных Штатах: журналов, да чего угодно».

Вскоре эффект стал заметен и в бухгалтерских книгах. В 1982 году на рынок прямых продаж приходилось уже 50 процентов всех продаж компании «Marvel» и 70 процентов ее прибыли, так как книги в магазинах продавались дороже и не возвращались издателю.

Неожиданный успех этого рынка и его прибыльность поменяли отношение «Marvel» и «DC» не только к бизнесу, но и к содержанию книг. И тогда хвост стал вилять собакой.

«К 1981 году компании сосредоточились на том, чего хотят фанаты», — считает Пол Левитц.

Растущие отделы продаж и маркетинга обеих компаний начали изучать эту новую породу клиентов, которые отличались от случайных покупателей газетного киоска. В среднем эти клиенты были старше. Они были более лояльны одному бренду и иногда покупали всю его продукцию. Становилось все более очевидно, что то, что хорошо продается в киоске, необязательно будет хорошо продаваться в магазине комиксов.

«Я точно знаю, что „Marvel“ старались тесно сотрудничать с розничными продавцами своих книг, — заявляет бывший руководитель пиар-отдела „Marvel“ Стив Сейфель. — И иногда эта задача становилась трудной и интересной, потому что многие владельцы магазинов комиксов сами были фанатами комиксов и в некоторой степени предпочитали поддерживать те проекты, которые нравились им самим, а не те, которые потенциально прибыльнее».

Чтобы стать привлекательнее для продавцов, обе компании подстраивали под них производство. Внезапно издания для фанатов, которые казались слишком специфическими для большого рынка, стали актуальны как никогда. В 1981 году объявления «Marvel» о новых изданиях исключительно для магазинов комиксов напрямую обращались к суперфанатам.

«Это значит, что серии выходят специально для тебя, наш взыскательный читатель, — гласила реклама. — Для успеха этого удивительного эксперимента нам нужны твои отзывы и твои мысли. Просто скажи, что ты хочешь увидеть в этих книгах, и мы прислушаемся».

«DC» начали выпускать несколько специальных серий, предназначенных для как раз такого взыскательного читателя, и в них были такие темы, которые заставили бы старомодного редактора «Супермена» Морта Вайсингера подавиться своей трубкой.

«Камелот 3000», ограниченная серия из 12 выпусков, которая вышла эксклюзивно для магазинов комиксов в 1982 году — футуристическая фантазия на основе легенд о короле Артуре, — поднимала такие темы, как гендерная идентичность и инцест. Ее создали писатель Майк Барр и известный британский художник Брайан Болланд. Барр придумал сюжет о реинкарнации рыцарей Круглого стола, когда проходил курс литературы в колледже.

«Люди Омега» (апрель 1983-го) — еще один эксклюзивный комикс, который бурно обсуждался из-за взрослого содержания — в этот раз насилия и каннибализма. Комикс возник на основе сюжета «Зеленого фонаря», и в нем речь идет о ватаге инопланетных наемников. Экстремальное содержание книги заставило владельцев магазинов и ветеранов индустрии забеспокоиться и выступить за создание рейтинговой системы комиксов наподобие той, которая применялась в кино.

«Большинство жалоб приходит от читателей старшего поколения, которые ценят старые комиксы „DC“ 50–60-х годов и удивляются, что раньше мы делали классные комиксы, а теперь в них столько насилия! — объяснял в 1983 году Марв Вольфман, редактор „Людей Омега“. — Они хотят, чтобы книги были такими же безобидными, как и тогда, когда их никто не покупал, потому что у них сохранились приятные воспоминания о книгах, которые им на самом деле не нравятся»[139].

Обе компании экспериментировали с разными форматами. В 1982 году «Marvel» начали выпускать серию графических романов большого формата и в твердой обложке, по 5 долларов 95 центов за штуку. В первом из них под названием «Смерть Капитана Марвела» космический герой, созданный ради авторского права на это имя, заболевает раком. Было продано 200 тысяч экземпляров.

Растущий рынок прямых продаж позволил обеим компаниям печатать книги в более высоком качестве, что было невозможно при распространении книг через газетные киоски. «Marvel» перешли с высокой печати — устаревшей технологии, которая давала низкое разрешение и мутные краски, — на хрустящую офсетную печать. В 1981 году вслед за ними на офсет перешли и «DC».

Один из величайших прорывов произойдет в 1983 году, когда «DC» выпустят «Ронина», мини-серию из шести выпусков художника и писателя Фрэнка Миллера о самурае из феодальной эпохи, который переносится в будущее. Миллер был высоким и худым парнишкой из Вермонта, который еще подростком в 1976 году приехал в Нью-Йорк и ворвался в мир комиксов. Он подрабатывал в небольших проектах «DC» и скоро подружился с

Денни О'Нилом, который тогда работал редактором в «Marvel».

«Он один из немногих моих знакомых, с кем я мог поговорить о работе, — признается О'Нил. — Мы ходили в Центральный парк и пару часов играли в волейбол, а потом шли что-нибудь перекусить, а Фрэнк задавал умные вопросы о том, чем я занимаюсь».

Вскоре Миллер рисовал «Сорвиголову» № 158 в «Marvel» (май 1979-го). О книге и ее юном создателе стали много говорить, особенно на рынке прямых продаж и в фанатских кругах. Миллер стал в одном ряду с Джеком Кирби и несколькими другими создателями, чье имя на обложке уже гарантировало хорошие продажи. Рынок прямых продаж превращал авторов в звезд, и авторы начали это понимать.

«Имена создателей на обложке ничего не значили до тех пор, пока покупатели не бежали в магазин комиксов за их книгами, — объясняет бывший издатель „Marvel“ Майк Хобсон. — Рынок прямых продаж сделал авторов героями».

Вознаграждение авторов тоже изменилось. С самого начала художникам и писателям книг комиксов платили плохо. Большинство из них работало по фиксированной ставке за страницу, и редко кто получал сверх этого. Даже за переиздание работ им ничего не платили. Они не получали денег ни с фильмов, ни с игрушек, ни с чего, что было создано по их произведениям. Писатель Арнольд Дрейк однажды сравнил индустрию комиксов с борделем, где издатели — это мадам, а таланты — это девушки, которые без устали работают на нее.

«Эти компании ничего не сделают, пока не ткнешь им ножом в бок и не пустишь немного крови», — считает Нил Адамс, который боролся на передовой за защиту авторских прав с 1960-х годов.

Новый издатель «DC» Дженетт Кан поставила себе в приоритет защиту авторских прав сотрудников сразу после своего прихода в 1976 году. Но весь бизнес и «DC» в частности находились в настолько ужасном состоянии, что у них не было денег. Через несколько лет все изменилось, и отчасти благодаря рынку прямых продаж. Кан считала, что так поступать правильно и что работы «DC» будут гораздо лучше, если создатели комиксов будут получать долю прибыли. «DC» надеялись создать больше книг, похожих на «Сорвиголову», которого они считали главным образцом того, что происходит, когда талант вкладывается в работу со всей страстью. Кроме того, авторские права (скрестим пальцы) могут заставить художников и писателей перейти из «Marvel» в «DC».

«В 1980 году мы обсуждали, как вывести деньги из

бюджета, — рассказывает Пол Левитц. — Мы вели интересные дискуссии на тему того, кто заслуживает большего, и думали, как это сделать, потому что за всю историю никто еще так не делал».

Программа авторских выплат был оглашена в «DC» в ноябре 1981 года, и по ней команда создателей получала процент от прибыли при продаже более 100 тысяч экземпляров выпуска: 2 процента — писателю, 1,4 процента — рисовальщику и 0,4 процента — контуровщику. (Такой низкий процент для контуровщика вызван тем, что редактор «DC» Дик Джордано сам был контуровщиком и не хотел, чтобы выглядело так, будто он приплачивает самому себе.)

По новой программе создатели комиксов получали чуть больше денег — при условии, что выпустят бестселлер. Бестселлером в том же месяце стали «Новые юные титаны» № 12, которые разошлись 217 тысячами экземпляров по 60 центов за книгу. В соответствии с программой писатель Марв Вольфман заработал дополнительно 1404 доллара, рисовальщик Джордж Перес — 982 доллара 80 центов, а контуровщик Ромео Тангал — 421 доллар 20 центов. И так как Вольфман и Перес создали некоторых персонажей из этой книги, они поделили между собой еще один процент дополнительно.

Программа «DC» побудила «Marvel» к действию. «Мы не собираемся сидеть сложа руки»[140], — заявил тогда прессе Джим Шутер, главный редактор «Marvel».

«Я был уверен, что они сделают [то же самое], — парировал Джордано. — На самом деле я приветствую их решение. Я приветствую конкуренцию»[141].

Шутер и до этого разрабатывал свою программу вознаграждения, но ее внедрение задерживалось по разным причинам. Юристы «Marvel» очень осторожно относились к разделению прибыли, потому что опасались, что писатели и художники станут собственниками своих созданий, а за права на персонажей компания боролась больше всего. Кроме того, «Marvel» не могли определить точные условия разделения прибыли.

«Вначале мою программу одобрили, но потом из-за бюрократии все застопорилось», — объясняет Шутер.

Зато объявление о программе «DC» подтолкнуло процесс. Меньше чем через месяц «Marvel» обнародовали свою программу, которая была практически идентична программе «DC».

«„Marvel“ просто прибеднялись, — рассказывает Денни О’Нил. — Сначала они говорили, что не могут выплачивать авторские отчисления, потому что над каждой книгой работает слишком много людей, потом они заявили, что им трудно

переделать бухгалтерию. Как только они были вынуждены это сделать, все получилось удивительно легко и быстро».

«Джим смог согласовать программу примерно за месяц, что здорово для компании, здорово для создателей комиксов, которые в ней трудятся, и немного огорчительно для нас», — вспоминает Пол Левитц из «DC».

Одним из препятствий, с которым столкнулись «Marvel», стало то, что они продавали гораздо больше экземпляров, чем «DC», а значит, они будут тратить на авторские отчисления гораздо больше конкурентов. В первый год «Marvel» выплатили 2 миллиона долларов.

«Нам это стоило целого состояния, — признавался тогда Шутер и сразу же сделал выпад в сторону „DC“: — У нас нет папочки Уорнера, который нас обеспечит»[142].

Когда пришла Кан, «DC» стали еще больше стараться украсть талантов у «Marvel».

«Мы поняли это, когда Арчи Гудвин был [главным редактором в 1977 году], потому что все художники приходили к нам со своими портфолио, — рассказывает Шутер. — Я предлагал им сделать тестовое задание — придумать рассказ на 5 страниц, чтобы посмотреть, как они справятся. Дошло до того, что каждый раз, как мы давали кому-то тестовое задание на 5 страниц, „DC“ сразу предлагали ему контракт. Это было безумие».

Скоро «DC» стали применять еще более смелую тактику.

«Когда пришла Кан, они стали еще агрессивнее и охотились уже не за новичками, а за Фрэнком Миллером и другими большими талантами», — продолжает Шутер.

«О том, как Дженетт пыталась заполучить Фрэнка Миллера, рассказывают анекдоты, — признается Энн Носенти, бывший редактор и писатель „Marvel“. — Говорят, что, когда Дженетт хотела [переманить] кого-нибудь в „DC“, она приглашала его на ужин, и там было печенье с тем персонажем, над которым человек работал. Она приглашала Уолта Симонсона и принесла печенье с Тором. Она активно зазывала в „DC“ тех, чьи работы хорошо продавались».

Кан, как и всех в индустрии, особенно впечатлил «Сорвиголова» Миллера, и она очень хотела, чтобы восходящая звезда «Marvel» перешел к ним в команду. Кан пригласила Миллера на обед в столовую для директоров «Уорнер» и сказала художнику: «Расскажите, чем вы действительно хотите заниматься. Меня не волнует, насколько это оригинально и занимался ли этим кто-то раньше. Что бы это ни было, мы постараемся предоставить вам такую возможность»[143].

Миллер рассказал о своей задумке «Ронина», которую

планировал осуществить в новом графическом романе «Marvel». Он изложил Кан не только свое видение сюжета, но и то, в какой обложке и упаковке будет продаваться книга. Миллер обрисовал нечто совершенно не похожее на дешевые одноразовые американские комиксы, зато напоминающее серьезные европейские графические романы. И самое главное, права на роман будут принадлежать автору.

«Мы были готовы на то, на что, возможно, не пошли бы „Marvel“, — считает Пол Левитц. — Напечатать книгу на настоящей французской бумаге, которая нравится Фрэнку, поработать над [качеством] цвета, выставить более высокую цену на книгу и написать его имя на обложке. В мире комиксов такого еще не было».

Вместо того чтобы издать «Ронина» в компании «Эпик» Джима Шутера, Миллер согласился работать с «DC» и заключил, по слухам, самый дорогой контракт на книгу комиксов за всю историю.

«Когда Фрэнк Миллер стал работать над „Ронином“ с „DC“, все очень удивились, потому что не понимали, почему звездный автор „Сорвиголовы“ взялся за странную книгу, о которой никто не слышал, — признается контуровщик Джо Рубинштейн, который работал с Миллером в 1982 году над мини-серией „Росомахи“. — Я разговаривал с позиции того, что надо оставаться лояльным компании, которая привела тебя на бал. Но думаю, он занимался тем, чем и должен заниматься творческий человек, независимо от компании».

Книга «Ронин» вышла в формате 48 страниц без рекламы и стоила 2 доллара 95 центов. Ее продвигала рекламная машина «DC», и она представляла видение Миллера почти без редакционного вмешательства. Но аудитория отнеслась к ней равнодушно.

«„Ронин“ вызвал у меня не только разочарование, — ворчал критик Ким Томпсон в 1983 году, — но и пессимистичный настрой относительно будущей карьеры Миллера»[144].

«Фрэнк решил, что может делать все, что хочет, и занялся этим экспериментальным рассказом с непонятным сюжетом, — объясняет Шутер. — Они легко продали его [магазинам комиксов], но [читателям] он вообще не понравился. Никто его не брал. [Продавец] Бад Плант сказал мне: „Эй, не хочешь купить немного `Ронинов`?“ Я ответил: „И что мне с ними делать?“ А он говорит: „Разожжешь костер. Я их сворачиваю и продаю связками“».

Несмотря на запутанный сюжет книги, Дженетт считала «Ронина» одной из самых важных серий «DC». Она расширяла

границы возможностей комиксов и показывала, что «DC» хотят дать создателям полную свободу самовыражения, а не просто заставляют их писать о супергероях для маленьких детей. Это определило философию, которая пошла компании на пользу и положила начало, как назвала это Кан, «елизаветинскому веку» «DC».

И как раз в нужное время.

Даже «Ронин» и суперпопулярные «Новые юные титаны» не решали всех проблем компании. Руководство головной компании «DC» «Уорнер комьюникейшнз» все еще не верило, что издательство может приносить прибыль. Многие годы сотрудники «DC» боялись, что «Уорнер» просто закроют их и продадут всех персонажей, чтобы получить хоть какие-то деньги.

«Об этом переговаривались каждую неделю», — вспоминает Джек Харрис, редактор «DC» в 1970-е годы.

Слухи доходили и до рядовых сотрудников «Marvel», которые сидели и воображали, что будут делать, если что-то пойдет не так с культовыми персонажами конкурента.

В феврале 1984 года у них уже почти была такая возможность.

Однажды Джим Шутер сидел у себя в офисе, как вдруг ни с того ни с сего ему позвонил Билл Сарнофф, глава «Уорнер букс». У Сарноффа было неожиданное предложение.

«Послушай, я тут подумал, — начал Сарнофф. — Вы, ребята, делаете кучу денег на продаже комиксов».

«Да, сэр, это так», — ответил Шутер.

«А мы каждый год теряем кучу денег. Миллионы и миллионы долларов», — сказал Сарнофф.

«Я знаю. Я умею считать», — ответил Шутер.

«Зато мы делаем чертово состояние на лицензировании. А вы едва ли на нем зарабатываете», — сказал Сарнофф.

Глава «Уорнер» выдвинул «Marvel» предложение, по которому права на персонажей «DC» переходили «Marvel». Каким бы невероятным ни казалось предложение, это был не первый раз, когда начальники хотели продать «DC» компании «Marvel».

«Стэн сказал мне, что несколько лет назад Сарнофф уже сообщал, что „Уорнер паблишинг“ сделали похожее предложение руководству „Marvel“, — рассказывает Шутер. — „Marvel“ сделали встречное предложение. Но из этого ничего не вышло».

Шутер пришел с этим новым предложением к президенту Джиму Галтону, и Галтон пообещал позвонить Сарноффу. На следующий день Шутер снова пришел к Галтону, и тот сказал, что сделки не будет.

«Эти персонажи не стоят того, — сказал Галтон. — Они плохо

продаются».

«Нет, нет, нет! Это потому, что ими занимаются идиоты. А мы заставим их раскрыться!» — взолнованно объяснял Шутер.

Главный редактор приступил к составлению бизнес-плана.

«Что с этого получат „Уорнер ком“ — конечно, легкие деньги, сокращение огромных накладных расходов и новую жизнь своих авторских творений, — писал Шутер в служебной записке в 1984 году. — Что с этого получим мы — деньги, которые мы заработаем на этих персонажах, и отсутствие раздражителя»[145].

После стольких лет «Marvel» наконец смогут нанести удар по своему «раздражителю»-конкуренту. Согласно бизнес-плану «Marvel» начнут с издания семи серий «DC»: об очевидно ведущих персонажах — Супермене, Бэтмене, Чудо-женщине, Зеленом фонаре и Лиге справедливости Америки, — а также двух серий, которые на данный момент хорошо продаются, — «Новых юных титанов» и «Легиона супергероев».

«Я старался подходить к проектам как можно консервативнее, и, по моим расчетам, мы должны были заработать 3,4 миллиона долларов за первые два года», — поясняет Шутер.

На встрече с главой отдела распространения Эдом Щукиным и менеджером по прямым продажам Кэрол Калиш Галтон спросил Щукина, что он думает о прогнозе.

«Это просто смешно», — заявил Щукин, а Галтон бросил на Шутера испепеляющий взгляд с выражением «Вот видишь?».

«Мы можем заработать вдвое больше», — заключил Щукин.

Начались переговоры, и «Уорнер» хотели получать отчисления с каждого проданного экземпляра. Возможно, одним из самых приятных преимуществ для «Marvel» было то, что компания должна будет получать свою долю за повышение стоимости лицензии, когда сама же сделает персонажей «DC» более коммерчески успешными. Мощная дочерняя компания «Уорнер» — корпорация лицензирования «Эл-Си-Эй» — могла бы помочь «Marvel» с лицензированием авторских прав.

Слухи о переговорах просочились в редакцию «Marvel», и взволнованные сотрудники стали мечтать, что было бы, если бы они приложили руку к персонажам «DC».

Сделка так и не состоялась. Весной 1984 года во время переговоров независимое издательство «Фёст Комикс» подало в суд на «Marvel» по обвинению в антиконкурентной деятельности. Это чикагское издательство, наиболее известное книгой «Американ Флэгг» Ховарда Чейкина, отмеченной наградой, утверждало, что «Marvel» наводнили рынок своими изданиями с намерением вытеснить с него небольшие компании. Розничные продавцы закупали комиксы в рамках определенного месячного

бюджета, и все большую его часть сжирали «Marvel», так что независимые издательства не могли пробиться на прилавки.

Иск обвинял «Marvel» в монополизме, а значит, было не лучшее время для поглощения самого крупного конкурента. Сделка с «DC» была заморожена.

«Я верю, что мы дали бы этим персонажам новую жизнь, — признается Шутер. — Я долго работал в „DC“ и хорошо знал этих героев. Думаю, мы бы просто взорвали рынок комиксов. И тогда мы бы действительно превратились в монополию».

Глава 10. Большая и смелая игра «DC»

«Я помню, как узнал, что „DC“ собираются сосредоточить бóльшую часть продаж на магазинах комиксов. И когда я это узнал, то пошел к [редактору] Марку Грюнвальду и сказал: „Нам больше не нужно волноваться на их счет“. Я был уверен, что это конец „DC“».

Бывший главный редактор «Marvel» Том Дефалко

К началу 80-х годов стало ясно, что «Marvel» побеждают «DC» в их же собственной игре. «DC» придумали супергероев, но в следующие десятилетия «Marvel» работали с ними лучше и стремительно мчались вперед. Чтобы не потерять хватку, «DC» нужен был новый путь развития.

Он начнется с создания грандиозной мини-серии, которая внесет радикальные изменения в стабильную вселенную «DC» и в конечном счете станет одним из самых важных изданий в истории компании.

Непрерывность всегда пугала «DC». В отличие от вселенной «Marvel», которую создали всего за пару лет несколько человек, мир «DC» состоял из беспорядочно разрозненных сюжетов, которые копились десятилетиями и не имели единой системы и направления. В результате в истории вселенной «DC» возникло много несоответствий. Джим Шутер говорил, что она похожа на «шведский фильм без субтитров»[146]. Например, в 1974 году в одном из выпусков «Экшн комикс» Атом заявляет, что не может уменьшать неодушевленные предметы. Но в этом же месяце в выпуске «Отважных и смелых» он уменьшает фотоаппарат.

Для большинства из нас такая ошибка ничего не значит. Мы хорошо понимаем, что история о человеке, который способен уменьшаться до размеров пылинки, вообще ненаучна. Но самых преданных фанатов это отсутствие непрерывности постоянно раздражало. А когда «DC» стала уделять больше внимания рынку прямых продаж, то именно такие читатели оказались важны для компании. Небольшие несоответствия, которые раньше просто

немного запутывали читателей, теперь угрожали успеху всей компании.

«Не ставьте на один прилавок книги, которые противоречат друг другу, а то ребенок… подумает: „Лучше почитаю `Marvel`, где все понятно“, — предупреждал писатель „DC“ Марти Паско в 1977 году. — И мы потеряем всех читателей»[147].

Отсутствие единства беспокоило и Марва Вольфмана, писателя-редактора, который создал «Новых юных титанов» и перешел из «Marvel» в «DC» в 1980 году. Его опасения стали более отчетливыми в 1981 году, когда он редактировал «Зеленый фонарь» и получил письмо от читателя, в котором говорилось о несоответствии в сюжете недавнего выпуска. Таинственный фантастический герой не узнает Зеленого фонаря, хотя они уже встречались в другом выпуске три года назад.

Это письмо заставило Вольфмана задуматься о том, как привести в порядок вселенную «DC». Как-то в поезде он начал продумывать сюжет новой серии, которую назвал «История вселенной Ди-Си», которая должна была помочь добиться непрерывности и расставить все на свои места. Он рассказал свою задумку руководству и получил зеленый свет. Об этой серии упоминали на одной конвенции комиксов в 1981 году, а затем в декабрьском выпуске «Комикс джорнал».

В аннотации говорилось, что 12-томная серия Вольфмана «свяжет воедино всю историю мира комиксов Ди-Си».

Чтобы рассортировать все, что до этого выходило в «DC», компания наняла исследователя (к его счастью или несчастью, с какой стороны посмотреть), который должен был работать в архиве библиотеки компании и прочитать. Абсолютно. Все. Комиксы. Которые. Вышли. В «DC».

Он работал два года и составлял аккуратные заметки об истории персонажей, их путешествиях, способностях, слабостях, смерти, рождении — обо всем, что случалось с ними в комиксах, — и отдавал их Вольфману.

Собрать все это воедино оказалось непростой задачей. Сначала выпуск книги был назначен на 1982 год. Потом его перенесли на весну 1983 года. Наконец «DC» решили совместить его с 50-летием компании в 1985 году, а книгу назвать «Кризис на бесконечных Землях». Джорджа Переса назначили рисовальщиком, и он обрадовался, потому что считал, что это отличная возможность ответить «Marvel».

«Это была месть за так и не состоявшийся совместный проект с Лигой и Мстителями, возможность вернуться к проекту „Секретные войны“, которые имели успех, несмотря на минимальные усилия»[148], — признавался тогда Перес.

Тем временем размах серии рос. Он был нужен не только для того, чтобы наладить непрерывность, но и чтобы обновить образ компании.

«Когда люди думают о „DC“, они представляют консервативную компанию, которая не меняет персонажей и издает такие же рассказы о Супермене, как и в 1955 году, — говорил Вольфман в 1985 году. — Я считаю, что мы выпускаем лучшие комиксы, но у нас репутация компании, которая идет по протоптанной дорожке. Серия „Кризис“ все изменит»[149].

В центре сюжета серии таинственный космический злодей по прозвищу Антимонитор, который начинает уничтожать Землю вместе с ее жителями в нескольких параллельных мирах, что входят во вселенную «DC». Супермен, которого мы знаем, живет на нашей Земле, но есть еще другой Супермен (с сединой на висках) в параллельной вселенной, который живет на планете под названием Земля-2. Первый выпуск появился на прилавках в январе 1985 года, а через 11 выпусков останется только одна вселенная. То есть, по сути, «DC» могли выбрать, какие события и персонажей оставить в нашем мире, а какие перенести в параллельные миры и уничтожить.

Масштабы и последствия «Кризиса» были несопоставимы с историей «DC», и серия с таким количеством персонажей и событий могла только еще больше запутать читателей — если бы «Marvel» не выпустили похожую серию за несколько месяцев до этого.

«Тайные войны супергероев Марвел» родились в 1982 году, когда производитель игрушек «Маттел» не смог заключить договор о правах на персонажей «DC» и уступил своему конкуренту, компании «Кеннер». Компания обратилась к «Marvel» с предложением создать игрушки в виде супергероев, не уступающие игрушкам «Кеннер». Опасаясь, что герои «Marvel» не такие известные, как персонажи «DC», «Маттел» попросили их запустить кампанию, которая повысит интерес к ним. Джим Шутер, который еженедельно читал письма с пожеланиями младших читателей, предложил выпустить серию, в которой будет участвовать более 50 героев и злодеев «Marvel». «Маттел» согласились и предложили назвать серию «Секретными войнами», так как по исследованиям маленьким детям больше всего нравились эти два слова.

В серии появился могущественный космический персонаж по прозвищу Потусторонний, который предстает перед читателем в человеческом обличье в продолжении — «Секретных войнах 2» — в белом комбинезоне, как у Зигфрида и Роя. Забавы ради он переносит нескольких супергероев в далекий «мир битв», где они

становятся гладиаторами и должны драться на арене.

«Секретные войны» вышли самым большим тиражом «Marvel» за многие годы, первый выпуск (май 1984-го) разошелся в количестве 750 тысяч экземпляров.

Некоторым показалось подозрительным, что «Секретные войны» вышли почти одновременно с «Кризисом» — или если вы фанат «Marvel», то наоборот — «Кризис» вышел почти одновременно с «Секретными войнами». Какая из компаний первой придумала большую серию в нескольких частях сразу про всех супергероев?

«Секретные войны» начали выходить на целый год раньше «Кризиса», причем последний выпуск «Войн» вышел через несколько дней после первого выпуска «Кризиса». Но сторонники «DC» подозревали, что «Marvel» услышали о «Кризисе» и быстро сочинили свои «Секретные войны», чтобы украсть у «DC» немножко славы. В газете написали, что «беспощадные» «Marvel» нарочно задержали выход последнего выпуска, чтобы он состоялся позже выхода первого выпуска у «DC». (Это неправда, но дает представление о теориях заговора, которые окутывали тогда подобные масштабные проекты.)

Джим Шутер утверждает, что все было наоборот. «Marvel» первыми придумали эту идею, а «DC» не планировали «большого внутреннего кроссовера», пока не узнали о «Секретных войнах», что было неизбежно, так как индустрия комиксов была довольно тесным сообществом.

«Первый выпуск „Кризиса“ появился в том же [месяце], что и 12-й выпуск „Секретных войн“, — объясняет Шутер. — И они заявляют, что первыми до этого додумались»[150].

«„Кризис“ анонсировали раньше, — утверждает Боб Гринбергер, который работал над этим проектом „DC“. — И я действительно считаю, что именно поэтому „Marvel“ решили выпустить „Секретные войны“. Джим знал, что наш проект поднимет много шума. Он понимал это и просчитал стратегию. Мы соперничали, и Джим делал все для того, чтобы „Marvel“ оставались впереди»[151].

«DC» все-таки ответили, прямо на странице книги. Вольфман поместил в «Кризисе» небольшой рисунок, на котором вселенную «Marvel» уничтожают вместе с параллельными мирами.

Однако на самом деле основа сюжета «Кризиса» была придумана за много лет до выхода серии.

«Когда Дженнет Кан стала издателем, она устроила вечеринку у себя в квартире с западной стороны Центрального парка [в 1978 году], — рассказывает Шутер. — Она подходит ко мне и говорит: „Вы гуру комиксов. Как думаете, что мне делать со

вселенной `DC`?“»

«Уничтожьте ее, — ответил Шутер. — Начните все сначала».

Начальник «Marvel» изложил план радикальной перестройки вселенной «DC», по которому компания объявит о прекращении всех серий, подведет все сюжеты к логическому завершению, а в следующем месяце начнет заново с выпуска № 1. Это значит, что все нужно начать с чистого листа, и при этом сохранится суть каждого персонажа, но вселенная избавится от громоздкой, неподъемной преемственности. Писатель Джерри Конвей придумывал нечто подобное, когда вернулся в «DC» из «Marvel» в 1976 году.

«Я в шутку предложил, что мы все взорвем, а потом начнем сначала, — вспоминает Конвей. — Я понятия не имею, связано ли это с „Кризисом“, но мне как-то сказали, что „Кризис“ — это моя шутка, которая стала реальностью».

Эта шутка скоро скажется на читателях. Какими бы ни были преимущества и недостатки обоих проектов, «Секретные войны» и «Кризис» открыли новую эпоху книг-событий, чья растущая популярность будет иметь пагубные последствия для всей индустрии еще несколько десятилетий. Супермену уже будет недостаточно просто победить злодея месяца. Теперь читатели распробовали на вкус важные события, которые имеют гораздо более важное значение, чем повседневные рассказы, которые выходят каждый месяц.

«Вселенная „DC“ уже никогда не будет прежней», — гласила реклама «Кризиса» в 1984 году. А если ставки уже настолько высоки, то что делать дальше?

Как скоро обнаружат издатели комиксов, все, что называется «событием», хорошо продается в фанатском сообществе, вне зависимости от качества. Фанаты вкладывали столько часов в эти вымышленные вселенные, что не могли и мысли допустить о том, чтобы пропустить какой-нибудь рассказ, который в противной рекламе назвали важным. Им, как наркоманам, нужно было получить дозу — даже если потом они ненавидели себя за это.

С помощью таких событий издатели паразитировали на желании коллекционеров собрать все выпуски. Если не купить какой-нибудь выпуск, то в коллекции останется болезненная зияющая дыра. В 1985 году один из членов чикагского клуба фанатов комиксов признался журналу «Комикс интервью», что все члены его клуба купили «Секретные войны» «Marvel», но не читали их. Они купили их, как он робко заметил, по причине своей «тупости».

Кэрол Калиш, менеджер по прямым продажам «Marvel», прямо сказала розничным торговцам на саммите 1984 года:

«Скажем честно: „Секретные войны“ — полный отстой, так? Но они ведь хорошо продавались?»[152]

Конечно. И их менее популярный сиквел — «Секретные войны-2» 1985 года — тоже хорошо продавался. Но уже не в таких непристойных количествах, как оригинал.

«С каждым разом, когда „Marvel“ выпускают подобную книгу, они все больше теряют доверие клиентов, независимо от того, сколько они на ней зарабатывают, — заявил Брюс Конклин, нью-йоркский продавец комиксов, в интервью 1985 года. — Они выигрывают битву, но проигрывают войну»[153].

Пророческие слова. События в скором времени стали основным продуктом индустрии, причем «Marvel» и «DC» выпускают конкурирующие продукты почти каждое лето (сезон пика продаж комиксов) с 1986 года и по сей день. Отличие этих серий в том, что в них участвуют десятки героев, и борются они с угрозой, нависшей над всем человечеством, а сюжет разворачивается на несколько выпусков подряд. После «Кризиса» появились «Легенды», а за ними «Миллениум», который привел к «Вторжению». «Marvel» ответили «Резней мутантов», «Падением мутантов» и «Эволюционной войной» и все выпускали и выпускали книги-события. Через несколько лет события начнут происходить настолько часто, что потеряют свою важность. В конце концов, когда все — событие, то ничто уже им не является.

Но пока этого не случилось, «DC» извлекут выгоду из «Кризиса на бесконечных Землях». У компании появилась возможность перестроить свою вселенную — сбросить 50 лет багажа и построить новый мир. В каком-то смысле это значило приблизить его к миру «Marvel».

Изначально Вольфман предлагал с помощью этой серии из 12 выпусков совершить радикальный шаг — закрыть все серии «DC» и начать новые с выпуска № 1. Кроме четкого послания читателям и талантливым работникам индустрии о своем серьезном намерении перезагрузиться, «DC» собирались извлечь выгоду из того, что предполагаемый перезапуск совпадет с 25-летием «Marvel», который, по расчетам Вольфмана, они «„затмят“ своим событием, каких бы особенных планов ни строили „Marvel“ на этот праздник»[154]. (В конечном итоге «Marvel» затмили сами себя выпуском ужасной серии под названием «Новая вселенная».)

«DC» все-таки отказались от полного обновления и вместо этого решили перезагрузить только трех основных героев — «троицу» — Бэтмена, Чудо-женщину и Супермена. Дик Джордано, который тогда был исполнительным редактором «DC», говорил о необходимости избавиться от «скучного образа в стиле „Уолл-стрит джорнал“[155], а „Кризис“ предоставлял для этого отличную

возможность. В какой-то момент компания начала использовать и другие возможности и открываться новым интерпретациям этого материала.

„Компания с такими ресурсами, как у „DC“, не должна следовать последним веяниям и тенденциям, она должна сама их диктовать! — жаловался фанат „DC“ в письме в „Комикс Джорнал“ в 1983 году. — Я умоляю сотрудников „DC“: перестаньте идти как овцы за пастухом, создавайте свои идеи и следуйте своей интуиции… Я хочу, чтобы „DC“ снова стали первыми на рынке, и я покажу этим дурацким фанатам „Marvel“, кто здесь хозяин“[156].

Чтобы догнать лидера продаж, требовались радикальная модернизация производства и смена имиджа, который бы привлек более старшее поколение покупателей магазинов комиксов, которое уже успели очаровать „Marvel“.

„DC“ нужно было меняться. „Marvel“ проворно их обгоняли, — рассказывает Стив Биссетт, художник „DC“ в 1980-е. — Дик [Джордано] всегда был довольно прогрессивным парнем. Пол [Левитц] был умным бизнесменом, а Дженетт [Кан] — свободомыслящим издателем, в отличие от многих других руководителей „DC“. У них были все возможности для изменений».

Культовые серии «DC» устарели. Незадолго до выхода «Кризиса» бывший издатель Кармайн Инфантино, который занимался комиксами с 1940-х годов, рисовал «Флэша». Художник «Супермена» Курт Суон готовился отметить 40-летие своего персонажа.

«Многие старые серии не так уж и изменились за это время, и это только часть проблемы, — считает бывший редактор „DC“ Брайан Огастин. — „Супермен“ и подобные издания стали скучными».

Еще до выхода «Кризиса» «DC» начали думать, как обновить свою троицу. Самым важным в списке был Человек из стали.

«В „Marvel“ я то и дело слышал насмешки, что, мол, „DC“ не знают, как обращаться с Суперменом, или „DC“ не знают, что им делать со своими персонажами», — вспоминает художник Джерри Ордуэй, который тогда занимался контуровкой «Фантастической четверки».

Одним из тех, кто критиковал «DC», был Джон Бирн, писатель и художник и один из ведущих профессионалов «Marvel» с 1970-х годов, который вместе с Крисом Клермонтом вывел «Людей Икс» в топ по продажам. Бирн недавно поссорился с «Marvel» из-за того, что нарисовал экпериментальный выпуск «Халка», состоящий из одних только полностраничных изображений, и

этот выпуск не одобрили.

В июле 1985 года на вечеринке по случаю новоселья Бирна в Коннектикуте Вольфман и Джордано слушали, как Бирн излагает, что бы он сделал с главным героем «DC», если бы у него была такая возможность. Через несколько месяцев переговоров Бирн наконец пришел работать в «DC».

Эта новость потрясла всю индустрию. За три года «DC» удалось украсть у конкурента не просто двух лучших создателей (что спорно), но тех, кто всю свою карьеру проработал в «Marvel» и чьи имена были тесно связаны с этой компанией. Редактор Аль Мильгром отреагировал на их неожиданный переход колким замечанием: «Ди-Си — это Марвел, а Марвел — это Ди-Си»[157].

«Причина [по которой наняли Бирна], очевидно, заключается в том, чтобы забрать Бирна у „Marvel“, и [„DC“] считали, что у него достаточно поклонников, так что любая книга, над которой он будет работать, будет хорошо продаваться»[158], — заключил писатель Стив Джербер в 1985 году.

Бирн сделал Супермена более «марвеловским» — этим словом тогда часто пользовались. Другими словами, он попытается подстроить стерильный и священный образ Супермена под вкусы аудитории 1980-х годов с помощью техник очеловечивания, которыми пользовались Ли и Кирби в 60-е годы. «Современный читатель хочет видеть супергероя, который ворчит, потеет и ходит в туалет»[159], — говорил тогда Бирн.

«Человека из стали» работы Бирна назвали «событием века в мире комиксов», и вышел он летом 1986 года. В мини-серии из шести выпусков были внесены поправки в происхождение Супермена, а его мир перезагружен, и новое положение вещей позволило герою двигаться вперед.

Сотрудники «Marvel» только пожимали плечами, когда разговор заходил о разрекламированном перевоплощении героя, — по крайней мере на публике. Джим Шутер заявил, что в «Человеке из стали» «нет ничего особенного»[160], и заметил, что у Супермена уже было подобное преображение в 1971 году. «Никто его не заметил, и они о нем умолчали», — сказал он в интервью «Вашингтон пост» в 1985 году.

> «У Женщины-паука волосы лучше и костюм лучше, импланты от Фрэнка Чо и охренительное происхождение. А Чудо-женщина — ходячий разносчик ЗППП!»[161].
>
> *Брайан Майкл Бендис, писатель «Marvel»*

«Я понимаю, что виной всему мальчишеская

фанатская ненависть, которую разжигают „Marvel“ и „DC“ ради пиара. Но все же. Такие высказывания умаляют человеческое достоинство Бендиса»[162].

Блогер Смит Майклз

«Человек из стали» № 1 стал бестселлером 1986 года и разошелся тиражом более одного миллиона экземпляров — это в два раза больше, чем самый продаваемый выпуск «Marvel». В жизни Супермена началась совершенно новая эпоха, которую сочинял и рисовал Бирн.

Чудо-женщина тоже изменилась благодаря художнику «Кризиса» Джорджу Пересу в 1987 году, но именно новый образ Бэтмена окажет наибольшее влияние на «DC» и всю индустрию, не говоря уже обо всей популярной культуре.

В начале 80-х Фрэнк Миллер вместе со Стивом Джербером выступил с предложениями о новых образах Бэтмена, Супермена и Чудо-женщины. Миллер предложил написать и нарисовать новый комикс о Бэтмене, что было вполне разумно после успеха его темных, мрачных работ в «Сорвиголове».

После ухода Джербера об этом предложении забыли, но Миллер хранил свои записи и зарисовки в надежде, что однажды они пригодятся. В 1985 году Миллер задумался о том, что через два года ему уже исполнится 30 лет, а Бэтмену вечно 29, и стал испытывать тревогу оттого, что однажды он станет старше супергероя, о котором читает с детства. Миллер задумал рассказ, в котором зрелый, седеющий пенсионер Бэтмен снова взялся за работу, чтобы раскрыть свое последнее дело.

Герой Миллера будет отражать американское общество, испорченное насилием, в котором побеждают те, кто дает сдачи. Тогда таблоидным народным героем был Берни Гетц, который из самообороны стрелял в четырех грабителей в нью-йоркском метро в 1984 году, а самыми популярными фильмами в кино были «Грязный Гарри» и «Жажда смерти».

Миллер, которого неоднократно грабили в Нью-Йорке, спросил себя, насколько страшным и опасным должен стать мир, чтобы кто-то надел костюм летучей мыши и начал бороться с преступностью. А потом он посмотрел в окно.

«Если он с кем-то сражается, то задает преступникам такую взбучку, что они уже ничего никому не расскажут»[163], — записал Миллер в своем блокноте заметок о супергерое.

В рассказе Миллера перед нами предстает 50-летний Брюс Уэйн, который ушел в отставку после смерти своего помощника Робина от рук Джокера. И вот он снова надел свой плащ, чтобы сразиться с бандой головорезов, которая захватила Готэм. Потом

он сталкивается с Суперменом, который продался правительству еще в эпоху Рональда Рейгана, и патологическим убийцей Джокером.

По словам Миллера, его дерзкий взгляд на запатентованного героя «DC» напугал руководство, и ему пришлось скрутить им руки, чтобы опубликовать рассказ. «Им он ужасно не понравился»[164], — рассказал он.

«Это был отчаянный шаг, — считает Майк Фридрих. — Такой взрослый подход к Бэтмену — уже не детские игрушки, которые, конечно, приносили компании бóльшую часть дохода от этого персонажа. Этот шаг угрожал всей его франшизе».

Первая часть «Возвращения Темного рыцаря» вышла в феврале 1986 года в книге квадратной формы, которую назвали «престижным форматом». Она стоила 2 доллара 95 центов и была такого высокого качества, которого еще не видели американские комиксы. («Наверное, мы скопируем все их форматы»[165], — признался тогда редактор «Marvel».)

«DC» ожидали большого спроса и напечатали на 40 процентов больше экземпляров, чем было в предзаказе. Однако через 72 часа после выхода первого выпуска им пришлось печатать еще, чтобы удовлетворить спрос.

«Возвращение Темного рыцаря» — это сложный сюжет, приправленный хитрыми комментариями в СМИ и странными политическими аллюзиями. Если нацистки со свастикой на обнаженной груди не говорят о том, что комиксы больше не для детей, то ничто не говорит. И эту книгу напечатала та же самая компания, которая всего несколько лет назад запретила короткий комедийный рассказ Дэвида Энтони Крафта из-за того, что Бэтмен заказал в баре рюмку виски. «Бэтмен не пьет», — брюзжали директора. Ну, а теперь он парализует Джокера, когда между ними происходит странный бой любви и ненависти в туннеле любви на карнавале.

В следующем году Миллеру поручили переделать Бэтмена для «послекризисной» вселенной «DC». Его «Год первый» описали в четырех выпусках основной серии «Бэтмена», и в них Брюс Уэйн только начинает свою карьеру супергероя. Новое происхождение героя еще более темное, чем раньше: он сам предстает жестоким мстителем вне закона, полицейский детектив Гордон — уставшим от жизни неверным мужем, а Селина Кайл, она же Женщина-кошка, — находчивой проституткой.

Новое направление работы «DC» не прошло незамеченным в прессе. И «Возвращение Темного рыцаря», и «Человек из стали» попали в заголовки крупных газет — редкий случай, когда основные СМИ сочли комиксы достойными упоминания. Шумиха

дошла даже до Стэна Ли, который уже давно не занимался непосредственно изданием комиксов.

«Думаю, рано или поздно „DC“ смогут с нами конкурировать, — заметил Ли в 1987 году. — Их новый Бэтмен и новый Супермен представляют некоторый интерес. Я знаю, что графический роман о Бэтмене расходится на ура. Поживем — увидим»[166].

«Послекризисное» обновление «DC» увеличило продажи на 22 процента за один год. Компания даже обогнала «Marvel» в доле на рынке прямых продаж в августе и сентябре 1987 года — впервые за все время.

Спустя несколько десятилетий борьбы с «Marvel» и постоянных поражений «DC» наконец нашли свой собственный путь. И дело не в том, чтобы заработать больше денег за квартал. «DC» начали играть в долгую и осуществляли проекты, которые поднимут престиж всех комиксов и продлят им жизнь на полках, которая сейчас составляла около месяца. «Нашей целью стало качество»[167], — пояснил один редактор.

«Мы твердо верили, что рынок прямых продаж станет сердцем нашего бизнеса на целое поколение и что читатели будут старше, разборчивее и более платежеспособны, — вспоминает Пол Левитц. — Мы знали, что нужно переходить к творческим проектам талантливых создателей, которые расширяют границы возможного, и смотреть, куда это нас приведет».

«Мне всегда казалось, что „Marvel“, особенно в 80-е годы, больше ценили дух соревнования, свою уникальность и чувство своего превосходства в этой гонке, — признается Джон Марк Деметис, писатель „DC“ и „Marvel“ с 70-х годов. — „DC“ тогда больше внимания уделяли самой работе. Я не говорю, что они так же сильно не хотели лидировать на рынке, как и „Marvel“, просто в компании это не так выражалось».

Ставка «DC» на уникальность и талант авторов окупилась, и начался самый плодотворный период в истории компании и всей индустрии. Настал момент, когда комиксы выросли и их стали воспринимать серьезно.

Кроме «Темного рыцаря» в 1986 году «DC» выпустили «Хранителей» писателя Алана Мура и художника Дейва Джиббонса, которые настолько изменили облик супергероев, что журнал «Тайм» включил эту книгу в список лучших за все времена. Денни О’Нил и художник Денис Коуэн превратили старого персонажа издательства «Чарльтон» по прозвищу Вопрос в мастера боевых искусств, познавшего дзэн. Пожалуй, это была первая книга комиксов с таким увесистым списком литературы для чтения в конце, в том числе там упоминалась книга «Дао

мира».

За несколько лет до этого «DC» промахнулись с одним разрекламированным комиксом Алана Мура из британского журнала под названием «Воин». В 1982 году Мур взял Марвелмена, британскую копию Капитана Марвела из 50-х, и сделал его ультрареалистичным, попытавшись представить, что будет, если бы некто вроде Супермена реально существовал.

Дес Скинн, британский издатель, который занимался «Воином», заинтересовался покупкой авторских прав на материал, чтобы опубликовать его в США. Он полетел в Нью-Йорк и пришел в «DC». Компании тогда как раз начали нравиться более смелые работы, и Марвелмена они оценили. Однако его имя было проблемой.

«Выпускать в „DC“ комиксы под названием „Марвелмен“, ты что, спятил?»[168] — сказал Скинну Дик Джордано.

Тогда еще была «Болотная тварь», ежемесячный журнал-ужастик, который стал культовым и классическим, когда им занялся в 1984 году Алан Мур — тогда еще малоизвестный британский писатель. Они с командой быстро превратили неинтересную серию в одну из самых захватывающих и замысловатых из всего, что было на прилавках.

Когда новая команда начала работу, продажи были менее 20 тысяч экземпляров. Команда создателей получала за работу самую низкую ставку за работу в издательстве. В довершение всего у серии почти не было рекламы, так как «DC» заключили неудачную сделку с продюсерами фильма 1982 года.

«Пол Левитц признался мне, что это худший контракт на лицензирование, который когда-либо заключали „DC“, — рассказывает Биссетт. — „DC“ продали права продюсерам на весь срок действия контракта. Единственное, что осталось у издательства, — это права на публикацию книг комиксов. При этом они не могли делать ни постеры, ни игровые фигурки. Как только я это узнал, понял, почему книга так плохо продается, — ведь, кроме книги, больше ничего нет»[169].

И даже без рекламы продажи начали расти. «Болотная тварь» стала занимать высокие места в рейтингах комиксов.

Книга была явно не по душе «Marvel». В выпуске № 40 (сентябрь 1985-го) команда Мура поместила рассказ под названием «Проклятие», в котором превращения женщины-оборотня зависели от фазы менструального цикла.

Стремление «DC» к более взрослым темам в «Болотной твари» и других книгах раздражали «Marvel», которые продолжали писать для всех возрастов и не допускали никакого взрослого содержания, например ругательств. На чикагской конвенции

комиксов в 1985 году несколько редакторов «Marvel» публично выразили свои опасения по поводу недавно опубликованного «Проклятия» и заявили, что книги комиксов должны проходить более строгую цензуру.

У «Marvel» «Болотная тварь» вызывала возражения, а «DC» утверждали, что это шаг вперед.

«Работы Алана Мура в „Болотной твари“ напрямую привели к созданию импринта „Вертиго“, — считает Стюарт Мур, который работал редактором новаторского импринта „DC“, созданного в 1993 году.

Под брендом „Вертиго“ стали выпускать более серьезные и взрослые работы, далекие от вселенной супергероев „DC“. Здесь выйдет „Трансметрополитан“ Уоррена Эллиса, в котором эксцентричный язвительный журналист и заядлый курильщик борется с коррупцией в антиутопии будущего, а еще „Песочный человек“ Нила Геймана, фантастическая серия о волшебном повелителе снов. Эти серии, как и „Возвращение Темного рыцаря“, и „Хранители“ до этого, подняли престиж комиксов и привлекли разные группы читателей.

Это новое направление привело к новой волне „Зомби Ди-Си“ — аналогу рьяных поклонников „Marvel“, которые покупали комиксы только одного издательства. „В начале 80-х эти существа почти вымерли, потому что мало кто знал, что „DC“ все еще выпускает комиксы, — писал фанзин „Удивительные герои“ в 1990 году. — С возвращением „DC“ в игру вернулись и „зомби““[170].

А „Marvel“ кормили самые популярные герои.

„Все, что мы знали о таких комиксах [„Вертиго“], как по нашему опыту, так и по опыту „DC“, — это то, что на них не заработаешь, — утверждает Терри Стюарт, президент „Marvel“ в 1990-е годы. — Они интересные. Они нацелены на определенный сегмент аудитории. Но они никогда не продавались в больших количествах“.

По крайней мере в формате ежемесячных комиксов. Однако многие из этих рассказов продолжали печатать в виде книг, которые содержали материалы нескольких выпусков, и, таким образом, в них (в основном) были полноценные, законченные рассказы.

В 1986 году „DC“ заключили контракт с сестринской компанией „Уорнер букс“ на выпуск коллекции книг о Бэтмене Фрэнка Миллера по цене 12 долларов 95 центов.

„Оглядываясь назад, я вижу, что „Темный рыцарь“ в мягком переплете был одним из самых важных событий в моей карьере, — заявляет Пол Левитц. — Мы стояли у истоков всей

индустрии комиксов. А книга о Бэтмене изменила правила игры“.

Потом вышли и другие коллекции-блокбастеры, в том числе „Хранители“. Сейчас в каждом книжном магазине есть отдел графических романов.

„Думаю, „DC“ понимали, что такие книги — формат будущего, а „Marvel“ — нет, — считает аналитик индустрии Милтон Грипп. — Посмотрите на книгу „Хранители“, которая впервые опубликована в 1987 году и переиздается до сих пор. У „Marvel“ нет ничего подобного“.

Во время расцвета „DC“ компанию „Marvel“ охватили внутренние проблемы. Джима Шутера, главного редактора, который навел порядок в хаосе работы „Marvel“ десять лет назад, уволили в апреле 1987 года.

Его пост занял Том Дефалко, который работал в „Marvel“ с 70-х годов. „Marvel“ все еще лидировали по объему продаж комиксов, но творческая искра немного поблекла. Писатели жаловались, что „сокровищница идей“ из страха упускает новые возможности, а некоторые читатели обвиняли компанию в застое. „Marvel“ — медлительный корпоративный бегемот, — писал критик Дарси Салливан — который катится по инерции за счет того качества работ, которым обладал когда-то»[171].

«Кажется, „Marvel“ сейчас застряли там же, где находились „DC“ в конце 60-х, — толстые, самодовольные и выпускающие что-то стоящее раз в сто лет, — писал читатель в фанзин „Удивительные герои“ в 1989 году. — Они почивают на лаврах, а фанаты по привычке идут за ними как овцы»[172].

«Marvel», конечно, выйдут из спячки и снова превратятся в непредсказуемого аутсайдера со свежими идеями. Но придется ждать десять лет и пройти по краю над пропастью полного краха, чтобы это произошло.

Глава 11. От ядерного взрыва до эпичного провала

«Мы не просто торговали комиксами, мы продавали их так, что читатели сами расхватывали их как что-то очень ценное. Было слишком очевидно, сколько денег мы зарабатываем, и я слышал, как неистовствовали люди в „Уорнер бразерс“: „Черт подери! Чем они там занимаются?!“ — Мы атаковали рынок по всем фронтам».

Бывший президент «Marvel»
Терри Стюарт

С самого начала индустрию комиксов качает на качелях взлетов и падений, как одурманенного игрока в рулетку в Вегасе. За периодом новых побед и завоеваний, как правило, следует яма настолько глубокая, что граничит с экзистенциальным кризисом.

Золотой век закончился кампанией по борьбе с комиксами в 50-е годы. Возрождение супергероев в 60-е годы под предводительством «Marvel» уравновесило падение продаж в 70-е. И вся индустрия так и балансировала между радостью и отчаянием. Этот бизнес не для того, кому нужна стабильность.

Но самый высокий взлет и самое низкое падение еще не случились. К концу 80-х годов индустрия переживет исторический ядерный взрыв и цунами нахлынувшего денежного потока и изменится навсегда.

А началось все с фильма.

Еще в 1979 году, через год после выхода знаменитого «Супермена» на большой экран, молодой фанат комиксов по имени Майкл Услан вместе с партнером Бенджамином Мельникером пришел в «DC», чтобы приобрести авторские права на другого первоклассного персонажа — Бэтмена. Несмотря на то что Услан до этого не снимал фильмов, «DC» согласились — при условии, что продюсеры будут держаться подальше от «бумов!», «шмяков!» и «бамов!» из телесериала 1966 года.

Услан и Мельникер получили права на Бэтмена в октябре 1979 года и начали снимать «серьезный» фильм о герое, который

по замыслу продюсеров должен понравиться широкой аудитории. Так начался мучительный путь длиной в десять лет, на котором им придется пройти через отказы всех голливудских студий, бесконечно меняющихся режиссеров и небольшую армию сценаристов.

«Бэтмен» режиссера Тима Бёртона с Майклом Китоном в главной роли наконец вышел на экраны в июне 1989 года, а его премьера была на то время самой громкой в истории. Сборы быстро превысили 100 миллионов долларов, и он стал самым кассовым фильмом года.

Фильм примечателен по многим причинам, и одна из них в том, что он осуществил миссию, начатую «Суперменом» более десяти лет назад, и раз и навсегда доказал, что кинозрители будут выстраиваться в очередь на фильмы о простых супергероях.

Но наиболее долгоиграющее наследие Бэтмена лежит за пределами кинокасс. В сфере продажи игровых фигурок. Бэтмен стал первооткрывателем лицензирования и перекрестного продвижения, когда «Уорнер бразерс» начали выжимать все соки из каждого потока прибыли в бешеной лихорадке синергии компаний.

Фанаты Бэтмена раскошелились на 1200 артефактов с любимым героем, от обычной фигурки за 5 долларов 95 центов до игрового набора с Бэт-пещерой за 35 долларов 95 центов. Хочешь поесть? Съешь миску Бэт-хлопьев или перекуси Бэт-чипсами. Мерзнешь? Потраться на атласную куртку за 50 долларов. Директора звукозаписывающей компании «Уорнер бразерс» заставили Бёртона — вообще не к месту — показать в фильме их певца Принса в попытке продвинуть его альбом.

«Бэтмен» принес столько продаж, сколько не приносил ни один фильм со времен «Звездных войн», — примерно 750 миллионов долларов[173].

Все, кто участвовал в создании фильма, неприлично разбогатели. В том числе Боб Кейн, один из создателей Бэтмена. После премьеры фильма 73-летний художник заехал в офис «DC» за чеком на свою долю со сборов фильма. По дороге из офиса он случайно оказался в лифте с группой редакторов. Самодовольный Кейн не устоял и похвастался им своим чеком, на котором в сумме было больше нулей, чем отделений на ремне у Бэтмена.

«Ну, — сказал сухо один из редакторов, — видимо, за обед платишь ты».

Неожиданный огромный доход «Бэтмена» так сильно потряс всю индустрию, потому что раньше к авторским правам относились по-другому.

«Сейчас, когда фильмы о супергероях становятся все

успешнее, уже трудно представить, что тогда в сфере торговли их никто не воспринимал серьезно, — поясняет бывший издатель „Marvel“ Майк Хобсон. — Нельзя было продать Человека-паука или Бэтмена, чтобы из них сделали игрушки или что-то еще».

Фильм «Бэтмен» изменил это представление, и поток прибыли от продажи игрушек открыл многим глаза на ценность авторских прав на комиксы, в том числе одному человеку, чей внезапный интерес к людям в костюмах из спандекса окажется губительным для «Marvel».

Единственный за всю историю владелец «Marvel», «Каденс индастриз» (ранее известный под названием «Перфект филм»), в 1986 году продал издательство компании «Нью ворлд пикчерз» — студии, которая снимала низкопробные фильмы типа «Кровавой вечеринки». Всего через два года «Marvel» снова решили продать.

На этот раз покупателем стал Рональд Перельман, неприлично богатый финансист, который любил сигары и специализировался на скупке недооцененных компаний. В январе 1989 года он отдал за «Marvel» 82,5 миллиона долларов, вложив 10,5 миллиона своих денег. Титан с Уолл-стрит не подходил на роль главы компании, и то, что он выложил крупную сумму, еще не значило, что он любил комиксы. Он утверждал, что буквально не знает, как их читать. Он хотел получить то же, что было у «DC».

«Одна из причин, по которой Перельман решил купить „Marvel“, — успех фильма „Бэтмен“, — считает Терри Стюарт, который работал на Перельмана и стал президентом „Marvel“. — Что и вправду всех потрясло, так это то, что после фильма они продали товаров на полмиллиарда долларов. Все вдруг открыли глаза, что там просто горы денег».

Стюарт был одним из немногих фанатов комиксов в составе новой дирекции «Marvel». Он вырос в Арканзасе и методично охотился на книги «DC» в условиях дефицита в своем городе. Но Перельман и вся его остальная команда едва ли что-то знали или чем-то интересовались в сфере комиксов. Что они хорошо знали, так это деньги, и они решили извлечь из «Marvel» как можно больше прибыли. «Marvel» вдруг превратились в станок для печати денег с такими же требованиями к уровню дохода, как у большинства корпораций. Творчество уступило погоне за прибылью.

«Когда Рон Перельман купил „Marvel“, он пришел ко мне в офис и сказал: „Я хотел с вами познакомиться. Ваши книги продаются лучше всех“, — вспоминает Энн Носенти, бывший редактор „Невероятных Людей Икс“. — Потом он, видимо, пошел дальше по коридору и сказал кому-то: „Ну, если книги с `Икс` в

названии продаются, почему бы вам все так не называть?“ Он вообще не понимал наш продукт. Он и правда не понимал, почему нельзя напечатать „Икс“ на всех книгах, чтобы они хорошо продавались».

Под руководством Перельмана «Marvel» стали предпринимать агрессивные шаги, чтобы увеличить прибыль. В мае 1989 года «Marvel» подняли цены на обычные комиксы с 75 центов до одного доллара и были приятно удивлены, когда за этим не последовало заметного спада продаж.

Компания повысила качество бумаги и печати, чтобы привлечь рекламодателей, которые раньше опасались давать объявления на дешевой полупрозрачной бумаге, на которой печатали все комиксы. Скоро объявление на задней обложке или внутри на передней обложке стоило около 65 тысяч долларов.

Вторая стратегия «Marvel» была проста: производить больше продуктов. Больше книг в магазинах, следовательно, больше денег.

«Мы увидели, что рынку нужно больше серий и больше книг, особенно выпусков № 1, — рассказывает Стюарт. — Сколько продолжений и сколько новых комиксов мы можем издавать?»

Компания, основой успеха которой стало то, что она выпускала всего восемь номеров в месяц, теперь увеличит производство до неслыханных объемов. Вслед за прошлогодним экспериментом в популярных сериях компании, в числе которых «Удивительный Человек-паук» и «Невероятные Люди Икс», летом стало выходить по два выпуска. Второстепенные персонажи, на которых раньше никто не обращал внимания, теперь обзавелись собственными отдельными сериями. (Кто-нибудь вообще слышал о Кочевнике?) А самые популярные герои появились в новых сериях, творческая составляющая которых мало отличалась от сиквела сериала «Госпиталь МЭШ». Одна новая серия, которая продолжала линейку выпусков о Человеке-пауке, станет сенсацией и задаст ритм всей индустрии на несколько лет вперед.

К лучшему это или к худшему, было непонятно.

Тодд Макфарлейн — молодой и дерзкий канадский художник, который ворвался в мир комиксов в начале 1980-х годов и начал работать над своим постоянным проектом в «DC» под названием «Корпорация Инфинити» в 1985 году. У Макфарлейна уникальный и узнаваемый изобразительный стиль, который видно даже в его ранних работах. Он разломал скучный прямоугольный макет страницы на фигуры необычной формы и так драматично изображал развевающиеся плащи, что даже самый неуклюжий герой казался крутым парнем. Очевидно, что он был восходящей звездой.

Когда он работал в «DC», то ужасно хотел переехать в Америку и попросил работодателя помочь ему с документами. Когда компания наконец соизволила пошевелиться в ответ на его просьбу, Макфарлейн уже начал рисовать «Невероятного Халка» для «Marvel». Фанатам нравилась его необычная интерпретация, но руководство «Marvel» было в ужасе от его работ, в том числе арт-директор Джон Ромита. Ромита пожаловался редактору Макфарлейна, что ему не нравится, как художник рисует Халка, и эта жалоба перевернула Макфарлейну жизнь. Он начал рисовать «Удивительного Человека-паука», начиная с выпуска № 298 (март 1988-го).

Его интерпретация Человека-паука и второстепенных персонажей в книге была так же уникальны, как и Халк. Макфарлейн нарисовал персонажа в стилизованной гротескной манере, а глаза у героя стали большие, как у Аманды Сейфрид. Он изображал Спайди в немыслимых для человека акробатических позах, а паутина стала реалистичной и трехмерной. Мэри Джейн, на которой тогда был женат Питер Паркер, стала похожа на модель из каталога «Викториаз Сикрет».

«Тодд нарушил эстетику Джима Шутера, в которой все выглядело неподвижным и старомодным, — считает художник Стив Биссетт. — Он разломал всю страницу. Я обожаю рассматривать работы Тодда. Они излучают энергию и силу».

Макфарлейн вдохнул в ветерана «Marvel» новую жизнь

После двух лет работы над «Удивительным Человеком-пауком» Макфарлейн попросил дать ему другую работу, потому что расписание выпусков стало слишком плотным. Он ждал, что ему поручат менее важную книгу «Marvel», но, к своему великому удивлению, получил от редактора предложение запустить новую, уже четвертую серию с Человеком-пауком. И не только рисовать, но и писать тексты.

Ни один фанат комиксов в мире не упустил бы такую возможность, и Макфарлейн не был исключением. Первый выпуск новой серии, который назывался просто «Человек-паук», вышел летом 1990 года и был массово разрекламирован сильным отделом маркетинга «Marvel». Если в 1990 году вы читали комиксы, то не могли его не купить. Сопротивляться было бесполезно.

«Человек-паук» № 1 продавался настолько хорошо, как не продавался ни один комикс уже очень-очень давно. Сохранилось мало данных о показателях продаж в самом начале работы индустрии, но «Marvel» добыли их и посчитали, что выпуск «Капитана Марвела» работы Фосетта 1948 года установил мировой рекорд — 1,7 миллиона экземпляров. «Человек-паук»

Макфарлейна побил этот рекорд, обогнав бестселлер на миллион экземпляров[174].

«Круче Тодда были только яйца. Доверить ему новую серию и дать полную свободу было правильным решением, — признается Стюарт. — Мы смазали и отполировали машину рекламы. Магазины продвигали комикс как могли. Он был как гром среди ясного неба».

«„Человек-паук“ № 1 оказал огромное влияние [на всю индустрию], — считает Дэвид Мишелини, писатель, который работал с Макфарлейном над „Удивительным Человеком-пауком“. — Этот комикс показал, что создатель благодаря популярности и таланту может обеспечить высокие продажи. Тодд Макфарлейн изменил представление о комиксах в Америке и заслуживает огромного уважения — или порицания — за то, как обстоят дела в индустрии сегодня».

Несомненно, продажи были на высоте. Однако была одна проблема. В погоне за показателями «Marvel» упустили из виду одну маленькую, но очень важную деталь. До этого Макфарлейн никогда в жизни ничего не писал, и это было заметно. «Человек-паук» № 1 был выполнен в уникальном художественном стиле Макфарлейна, но сам рассказ был, мягко говоря, непонятен.

Макфарлейн был скорее спортсменом, чем чувствительным поэтом, и признавался тогда, что «вообще ничего не читает». До этого, когда Макфарлейн хотел научиться писать, «DC» предложили ему потренироваться на сценарии второсортной экранизации, которая никого не удивит, если получится плохо. «Marvel» не требовали от него никакой тренировки. Макфарлейну просто вручили ключи от важной франшизы «Marvel» и даже не спросили писательского портфолио. Руководители отказались от мысли назначить ему коллегу-профессионала, потому что боялись, что Макфарлейна разочарует работа под надзором.

«Я хочу сказать, что, черт побери, я не хотел дать какому-то пустяку вроде неумения писать меня остановить, так что я не думал, что это выльется в большую проблему, — признавался художник в 1992 году. — Я просто хотел узнать, насколько у людей крепкие яйца»[175].

Комиксы по своей природе всегда основывались на трюках. Например, скандальные заголовки и изображения на обложке часто преувеличивали важность событий в книге. Но качественный рассказ по-прежнему имел первостепенное значение. «Человек-паук», казалось, представлял собой новый меркантильный формат низкого качества, торжество погони за прибылью над художественной ценностью.

Естественно, сотрудникам «DC» оставалось только закатывать

глаза, потому что эта компания руководствовалась принципом высокого качества, а не показателями продаж, и потому испытывала (заслуженно или нет) чувство превосходства над конкурентом. По их мнению, «Marvel» печатали детские мультфильмы, в то время как «DC», в которой родился «Песочный человек» и другие серьезные проекты для взрослых, выпускали настоящую литературу. Сотрудник «DC» прибежал к Нилу Гейману, автору «Песочного человека», с первым выпуском «Человека-паука» и осмеял его содержание, которое наглядно показывало, что человек, который его написал, впервые в жизни взялся за текст.

Несмотря на то, насколько любительским был текст, «Marvel» что-то в нем нашли. В следующем году они привели к успеху еще одного монстра по той же самой формуле. Компания наняла художника — 23-летнего Роба Лифелда, чтобы запустить новый раскрученный проект.

Первым большим шагом в карьере Роба Лифелда, который сам себя считал «молодым панком», стала мини-серия «Ястреб и Голубь», которая вышла в «DC» в 1988 году и в которой этот рисовальщик, как и Макфарлейн, проявил себя как художник с уникальным узнаваемым стилем — в его случае это мужчины с огромными, массивными мышцами, женщины с острой торчащей грудью, мягкие прически в стиле 90-х и лица в морщинах, появляющихся от напряжения или физического усилия. И как и Макфарлейн, Лифелд уйдет в «Marvel», где станет суперзвездой.

«Говорят, что [редактор „Ястреба и Голубя“ Лифелда] был тверд, у него были свои требования к рисункам, и он хотел научить Роба работать определенным образом, — рассказывает Грегг Шигьел, редактор и художник, который начал карьеру в „Marvel“ в 1990-е. — И [редактор „Marvel“] Боб Харрас переманил Роба в „Marvel“, сказав ему: „Ты потрясающий и можешь делать все, что хочешь“. Так что Роб пришел в „Marvel“ и стал знаменитым Робом Лифелдом.

Лифелд воспользовался данной ему возможностью и приступил к работе над новой важной серией. „Сила Икс“, продолжение „Новых мутантов“, в котором речь идет о сверхъестественной силе, вышла в июне 1991 года и обогнала по продажам даже „Человека-паука“, когда разошлась в количестве почти четырех миллионов экземпляров. Как и в „Человеке-пауке“, тексты там были не идеальны, но вы только посмотрите на эту крутую пушку!

Рекорд продаж продержался два месяца, пока не вышли „Люди Икс“ № 1. Новая серия — еще одно дополнение к серии о мутантах, на которое придется раскошелиться, — стала взлетной

полосой для карьеры еще одного крутого молодого художника — Джима Ли. Этот выпуск не был похож ни на что, выходившее ранее, и сорвал всем крышу, попутно войдя в Книгу рекордов Гиннесса с показателем 8 миллионов экземпляров.

„Marvel“ выпускали все больше и больше комиксов — буквально целую гору материалов.

„В августе 93-го года, когда я работал в „Marvel“, у них вышло за месяц 120 разных книг, — вспоминает художник „Дэдпула“ и бывший сотрудник „Marvel“ Скотт Коблиш. — Это огромные объемы производства. Даже какой-то „Темный ястреб“ расходился 300 тысячами экземпляров“.

„Marvel“ выпускали столько книг, что „DC“, которые раздавали сотрудникам бесплатные экземпляры изданий конкурента, были вынуждены найти для этой корреспонденции помещение в два раза больше.

Агрессивная стратегия „Marvel“ окупалась. Спустя всего два года руководства Перельмана прибыль компании увеличилась на порядок, что было особенно приятно потому, что „Marvel“ стала публичной компанией в июле 1991 года. В отличие от „DC“, чья финансовая структура скрывалась материнской компанией „Тайм Уорнер“, „Marvel“ стали более открытыми. Их прибыль и убытки теперь были прозрачны, и это создало еще большее давление, при котором пришлось увеличить доход.

Каждый, кто изучал основы экономики, знает, что есть два способа увеличить продажи. Можно продавать свой продукт новым клиентам или можно продавать больше продуктов старым клиентам. В последнем случае все сводится к тому, как заставить людей купить два продукта, если обычно они покупают один?

Ответ — разные обложки.

Этот трюк впервые использовали „DC“ в 1980-е, и он состоит в том, чтобы напечатать один и тот же выпуск с разными обложками, чтобы коллекционерам пришлось купить сразу несколько. Мини-серия Джона Бирна „Человек из стали“ 1986 года выходила в двух вариантах: в киосках она продавалась с одной обложкой, а в магазинах комиксов — с другой.

В 1989 году, как раз к выходу фильма „Бэтмен“, „DC“ выпустили новую серию под названием „Легенды Темного рыцаря“. Это была первая новая серия о Бэтмене за 50 лет, и количество заказов зашкаливало. Глава отдела маркетинга „DC“ беспокоился, что это число экземпляров невозможно будет представить покупателю, так что он применил идею из книжной индустрии.

Некоторые книги тогда издавали в нескольких вариантах мягких обложек, чтобы получить в магазине как можно больше

места на полках, где книги были представлены лицом (в отличие от полок, где книги стоят корешком к покупателю). Книга была представлена в нескольких разных обложках, а это значит, что она занимает гораздо больше места на полках и покупателю трудно ее не заметить.

„DC“ применили эту стратегию грубым способом и напечатали „Легенды Темного рыцаря“ № 1 сразу в четырех разных обложках, причем отличались они только цветом фона. А затем они просто расслабились и наблюдали, как фанаты с обсессивно-компульсивным расстройством хватают сразу четыре книги, чтобы собрать полный набор. Собери их все, или тебе будет чего-то не хватать!

„Marvel“ и их алчные владельцы с Уолл-стрит вывели безжалостность этой стратегии на новый уровень. Разные варианты обложек быстро превратились в надежный способ увеличить продажи одного выпуска экспоненциально и заработать еще больше драгоценных долларов. „Человек-паук“ № 1 Макфарлейна вышел в 13 вариантах обложек, включая золотую, серебряную и платиновую версии. Комикс был запечатан в пластиковый пакет, и перед фанатами встал настоящий „выбор Софи“ — читать его или продолжать вечно смотреть на него в пластике.

„Сила Икс“ № 1 разнообразила этот трюк разными упаковками книги с коллекционными карточками пяти видов, спрятанными внутри. „Люди Икс“ № 1 также вышли в пяти вариациях, у одной из которых обложка раскрывалась в виде гармошки, а продавалась она за смешную цену — всего 3 доллара 95 центов, то есть в четыре раза дороже обычной книги комиксов.

Конечно, злоупотребление „Marvel“ такими трюками не осталось незамеченным в индустрии. В 1991 году на конвенции комиксов в Сан-Диего редактор „DC“ Майл Юри вручал награду писателю и художнику Киту Гиффену. На вручении Юри пошутил, что Гиффен придумывает „больше идей в минуту, чем у „Marvel“ обложек „Человека-паука“ № 1“.

„Кэрол Калиш, глава отдела маркетинга „Marvel“, бросила мне многозначительный взгляд, — вспоминает Юри. — Думаю, что в шутку“.

„DC“ не настолько злоупотребляли рекламным трюком с разными обложками, как „Marvel“, и применяли его только с самыми важными книгами, которые и так хорошо продаются, например, с книгами про Бэтмена. Но назвать их невинными тоже трудно.

„DC“ первыми это начали, — заявляет Брайан Хиббс, владелец компании „Комикс Экспириенс“ в Сан-Франциско и

влиятельный розничный торговец. — Уверен, что сотрудникам „DC“ казалось, что они провернули все не настолько очевидно, как „Marvel“, но руки их были так же нечисты».

На обложке мини-серии о Робине, помощнике Бэтмена, 1991 года была налеплена голограмма, а выпуск комикса «Эклипсо: внутренняя темнота» продавался с дешевым пластиковым «драгоценным» камнем в упаковке. Скоро обе компании совсем потеряли совесть и стали использовать все уловки подряд. Появились комиксы с рельефной печатью, тиснением фольгой, золотистым покрытием и даже светящиеся в темноте — каких только отчаянных попыток компании ни предпринимали, лишь бы показать на прилавках хоть что-то новое!

«Мы постоянно гнались за превосходством, — признается бывший редактор „DC“ Фрэнк Питтариз. — Вы делаете обложку с тиснением фольгой, а мы делаем обложку с голограммой. Вы делаете обложку с голограммой, а мы — с цветными фигурками. Мы всегда хотели в чем-нибудь превзойти друг друга».

«У всех дела шли хорошо. И мы радовались: „Ура! Наш рекламный трюк помог продать больше книг, чем ваш, — рассказывает бывший менеджер производства „DC“ Боб Розакис. — Но дерьмовая книга в светящейся в темноте обложке из фольги остается дерьмовой книгой“.

Скоро рекламные уловки вошли в норму и защищали низкосортный материал от низких продаж. Фанаты расхватывали все, вне зависимости от содержания.

„И тогда мы подумали, что это уже слишком“, — вспоминает бывший редактор „Людей Икс“ Энн Носенти.

Индустрия, которая изначально занималась развлекательной литературой, опускалась до уровня игры в „Тетрис“. Маркетинговые отделы издательств, которых раньше фактически вообще не было, теперь обрели такую мощь, что, по сути, диктовали содержание продуктов.

„Мы приходили на собрание с сотрудниками отдела продаж, и они спрашивали: „Как нам добавить защитную обложку, чтобы поднять цену на 1–2 доллара?“ — или: „Как нам придумать несколько вариантов обложек?“ — или: „Как нам заново начать эту серию с выпуска № 1 или печатать выпуски в два раза чаще?“ — вспоминает Боб Бадиански, бывший редактор „Удивительного Человека-паука“. — Все это шло сверху. Что нам сделать, чтобы привлечь внимание покупателей и заставить их купить больше книг и больше экземпляров одной и той же книги?“

„Я лягался, кричал, кусался и царапался, лишь бы избежать всего этого, — признается Дэн Расплер, бывший редактор „DC“. — И на меня кричали в ответ. Однажды [редактор] Нил Познер

пришел ко мне в офис, когда я редактировал „Лобо“, и рассказал план, по которому мы будем печатать уникальный номер на каждой обложке. То есть обложки вообще не будут повторяться. И он такой: „Разве это не здорово?“ Каждая обложка будет уникальной. Людям придется купить их все“. А я такой: „Это самая ужасная идея, которую я когда-либо слышал“. Но я был твердо настроен против погони за прибылью».

Богатели не только корпорации. Благодаря программе авторских отчислений, которую ввели в 1980-е, создатели, которых топтали и с которыми непотребно обращались несколько десятков лет, наконец стали получать свою долю.

«Деньги потекли рекой, — вспоминает Коблиш. — Если выпуск расходился миллионным тиражом, то создатель получал около 40–50 тысяч долларов авторских отчислений за выпуск».

Крис Клэрмонт, автор бестселлера «Невероятные Люди Икс», раньше получал скромные 769 долларов в неделю, а в 1982 году принес домой целое состояние.

«Я купил самолет, — рассказывает Клэрмонт. — Можно завести себе либо самолет, либо детей. Работа над „Людьми Икс“ позволила мне потакать своим желаниям».

По легенде, Скотту Лобделлу из «Marvel» поручили работу над серией «Люди Икс» на самом пике их популярности, потому что он случайно проходил мимо кабинета редактора, который в панике искал нового писателя. И скоро он стал получать 85 тысяч долларов авторских отчислений в год[176].

«Однажды в офис пришел чек на имя [художника „Людей Икс“] Джима Ли, и ассистенту стало любопытно, и он посмотрел на конверт на просвет, но сумму было не видно, видно было только, что там много цифр, — вспоминает Рубен Диас, редактор „Marvel“ и „DC“ в 1990-е годы. — Даже если две последние цифры означали центы, то перед ними оставалось по крайней мере еще шесть цифр. Это были авторские отчисления за работу, которая была уже давно сделана, и, вероятно, ему уже не в первый раз платили за эту самую работу».

Редакторы «Marvel» тоже пожинали плоды своих трудов в виде бонусов, которые ввел новый владелец Перельман. Если компания достигала целевой прибыли, то сотрудников щедро вознаграждали.

«У меня бонусы были больше годовой зарплаты, — рассказывает бывший редактор „Marvel“ Боб Будиански. — Продажи продолжали расти».

К сожалению, таланты «DC» не получали таких щедрых отчислений, на которые художники «Marvel» покупали себе яхты и частные самолеты, и в основном потому, что «DC» продавали

гораздо меньше экземпляров, чем «Marvel». Конечно, были и исключения. Грант Моррисон, шотландский писатель и автор графического романа о Бэтмене «Лечебница Аркхэм», получил 150 тысяч долларов только с предзаказов[177]. Скоро он переехал в 130-летний городской особняк на так называемой «улице миллионеров» в Глазго.

Такая разница в оплате труда сделала «Marvel» более привлекательным работодателем и стала больной темой для «DC». Однажды вечером около 25 работников «Marvel» и «DC» вместе ужинали, и им принесли счет. Редакторы «DC» схватились за кошельки и начали делить счет между собой, пытаясь оплатить его с нескольких кредитных карточек, чем замучили бедного официанта.

«Наконец я сказал: „Черт с ним, я плачу!“ — достал карточку „Американ экспресс“ и оплатил весь счет, — вспоминает Крис Клэрмонт. — Я сделал это по очевидной причине. Чтобы показать свое превосходство. Я как бы похвастался: „Я работаю в `Marvel`“. Могу себе позволить. Еще бы! Я же автор „Людей Икс“, приятель»[178].

На следующий день у Клэрмонта состоялся неприятный телефонный разговор с Полом Левитцем, главой «DC».

«Никогда и ни при каких условиях редакторы „DC“ не позволят внештатному сотруднику „Marvel“ платить за их ужин», — сказал ему Левитц.

«Он понимал, что я делаю, — объясняет Клэрмонт. — Я как будто говорил им: „Да, я работаю на крутых ребят. Может, вам тоже стоит задуматься об этом, когда ваш контракт подойдет к концу“»[179].

И эти несказанные слова не были так уж невинны. Несмотря на неуверенные попытки заработать на рекламных трюках, которые так хорошо давались «Marvel», «DC» все еще сильно отставали от конкурента по продажам. И стали отставать еще больше, когда комиксы начали набирать невероятную популярность. Доля «DC» на рынке прямых продаж упала в 1991 году и колебалась в районе 20 процентов, что в два раза меньше, чем у «Marvel». Ситуация не улучшалась почти весь 1992 год. В августе компанию «DC» обогнала еще и фирма «Малибу» — маленькое независимое издательство, основанное в 1986 году. Впервые в истории третья компания обогнала одного из двух титанов на рынке прямых продаж, и этот невероятный (и унизительный) поворот событий для когда-то могучего издателя мог бы заставить основателя компании, Малколма Уилера-Николсона, будь он еще жив, заколоть себя кавалерийским палашом.

«В начале 90-х „Marvel“ принадлежали первые десять строк рейтинга комиксов, — рассказывает бывший редактор „DC“ Дэн Расплер. — Мы все страдали от комплекса неполноценности. Даже второстепенные серии „Marvel“ постоянно обгоняли по продажам главные серии „DC“. Мы приходили в бешенство. Ты все делаешь правильно, а потом твои продажи падают просто потому, что „Marvel“ выпустили третий вариант обложки „Человека-машины“. Они нас задавили. И все давили и давили»[180].

Сотрудники «DC» шутили, что компания теперь «номер два с пулей», потому что круглый логотип «DC» называли пулей.

> «Скажу откровенно. Я считаю, что наши персонажи лучше, чем у „Marvel“»[181].
>
> *Джефф Джонс, писатель «DC»*

> «ди-си отстой большие волосатые обезьяньи яйца. они прост зовидуют»[182].
>
> *Комментатор сайта «IGN.com» под ником «tony_von_terror»*

«Когда я пришел в „DC“ [в 1992 году], они старались отвоевать свою долю на рынке. Необязательно обогнать „Marvel“, но хотя бы вернуть свое, — рассказывает бывший редактор Диас. — „Marvel“ такие: мы обгоняем „DC“ каждый месяц, и мы такие классные, и нам так весело в этой дружеской обстановке. А „DC“ такие: да, мы ботаники, но мы выпускаем качественные книги, и было бы круто, если бы люди нас больше любили, но они нас не любят, и мы будем сидеть вот тут в уголке и делать свою работу для тех, кому нравится то, что мы делаем».

«DC» отставали потому, что компании с укоренившейся корпоративной культурой и высокими литературными стандартами не хотелось следовать последним веяниям в погоне за деньгами. Они и так страдали от хронического недостатка популярности по сравнению с «Marvel», которые наслаждались ее избытком с 1960-х годов.

Хватит! Нужно было что-то менять. Так что в конце 1992 года «DC» начали побеждать «Marvel» в их же игре, выпустив настолько смелую историю, что она попадет в заголовке газет и превратится в самый громкий финансовый успех компании.

В каком-то смысле все это произошло случайно. Писатели и редакторы разных серий о Супермене задумали поженить Лоис Лэйн и Кларка Кента. Но без ведома мозгового центра компания

«Эй-Би-Си» работала над телесериалом «Лоис и Кларк: новые приключения Супермена», успех которого во многом зависел от того, поженятся все-таки герои или нет. Президент «DC» Дженетт Кан решила, что свадьба в комиксах должна совпадать со свадьбой на телевидении, и отклонила идею редакторов.

Когда все их скрупулезные планы внезапно рухнули, недовольным создателям пришлось снова собраться на совещание.

«Давайте просто убьем его», — предложил писатель и художник Джерри Ордуэй, который давно работал над Суперменом.

Так появилась «Смерть Супермена», многосерийный эпический сюжет, растянутый на семь выпусков разных серий «DC». По иронии судьбы, эта сюжетная линия стала попыткой показать то, чего не было в фильме «Бэтмен против Супермена: на заре справедливости», — ужасных последствий битвы двух супергероев.

«Сюжет о смерти Супермена родился из желания создать что-то настолько же грандиозное, как у „Marvel“, и с последствиями, а не просто показать битву, в которой рушатся города», — считает Ордуэй.

Кульминация, в которой герой падает с ног от удара могущественного злодея по имени Думсдэй, напечатана в выпуске «Супермена» № 75 (январь 1993-го). Естественно, выпуск про смерть опубликовали в разных вариантах обложки, в том числе в специальном издании, завернутом в черный пакет с логотипом Супермена в виде буквы «S», с которого капает кровь, в нем также были постер и черная нарукавная повязка.

«В то время мы постоянно надирали „DC“ зад, и мне всегда казалось, что „DC“ с завистью смотрят на успехи „Marvel“, — считает Терри Стюарт, который тогда был президентом „Marvel“. — Мы делали многое из того, что „DC“ казалось слишком агрессивным. Они в основном занимались тем же, чем и всегда. У них не происходило ничего нового. Мне всегда казалось, что „Смерть Супермена“ — вынужденная мера, которая должна наконец вывести компанию на новый уровень. И она привела их к успеху».

Гибель Супермена произвела фурор, о ней говорили по телевизору, в газетах и журналах. Она дала «DC» ту самую необходимую дозу внимания — и покупателей.

Смертельный выпуск приблизился к рекорду «Marvel» по количеству проданных экземпляров, которое составило более четырех миллионов и уступало только первому выпуску «Людей Икс» 1991 года. В этом же месяце доля «DC» на рынке

увеличилась вдвое относительно прошлого месяца и составила 31 процент. Они немного потеснили «Marvel», чья доля упала на 17 пунктов.

В некоторых магазинах покупатели выстраивались в очередь сотнями, чтобы приобрести этот исторический выпуск. Высокие продажи и безумная популярность выпуска в СМИ потрясла всех, кому были знакомы мелодраматические сюжеты книг комиксов, где смерть часто была напастью того же значения, что прыщик на лице.

«У нас не было причин подозревать, что хоть кому-то не будет на это наплевать, — признается Пол Левитц. — Мы уже убивали его раньше».

Конечно же, Супермен вернулся. Его воскресили примерно через год (и теперь его модно подстригли под маллет) в заключительной части тщательно продуманной саги, которая также растянулась на несколько выпусков разных серий.

Успех «Смерти Супермена» удивил многих работников индустрии, но только подтвердил, что значимость событий в книгах равна числу продаж. Если «Секретные войны» и «Кризис на бесконечных Землях» научили несмышленых издателей ползать, то «Смерть Супермена» можно сравнить со спринтерским забегом. Обе компании удвоили ставки на эту стратегию.

«Помню редакторское собрание, где шел такой разговор: „Мы убили Супермена и продали четыре миллиона экземпляров. „Marvel“ делают то-то и то-то и продают миллион экземпляров“, — рассказывает бывший редактор „DC“ Брайан Огастин. — Подтекст был такой: „Мы не уверены, что мы делаем, но эпические события хорошо продаются и толкают рынок вперед“. То есть тебе как бы диктовали, что если твоя книга подает надежды и претендует на дальнейшее существование, то сюжет необходимо встряхнуть».

Большие, важные рассказы, которые вели к огромным изменениям в жизни известных героев, стали в порядке вещей. Скоро Бэтмену сломал спину злодей по имени Бэйн, и героя заменил его ученик. Многосерийный рассказ назывался «Падение Рыцаря», растянулся на десятки выпусков и выходил около двух лет. В 1994-м Хэла Джордана, который служил Зеленым фонарем на земле около 35 лет, заменили на другого человека.

«Складывалось впечатление, что ценность события зависит от того, насколько оно волнует людей, — замечает Крис Дафии, который работал помощником редактора в „DC“ с 1993 по 1996 год. „Слухи пошли, когда [редактор] Кевин Дули представлял свой ежегодный обзор „Зеленого фонаря“ и озвучивал будущие планы на книгу. Там была вся группа редакторов и Пол [Левитц].

Успех „Смерти Супермена“ и „Падения Рыцаря“ превратил это собрание в обсуждение того, как провернуть то же самое с Зеленым фонарем. Так что Кевину пришлось расстаться со всеми своими планами, потому что они были недостаточно грандиозны, и как раз тогда они и придумали [новую сюжетную линию с заменой героя]“.

Успех „Смерти Супермена“ привел редакторов „Marvel“ к аналогичным обсуждениям.

„На каждом редакционном собрании 1993–1994 годов разные руководители отмечали новое упоминание „Смерти Супермена“ в СМИ, например на телешоу „Тудэй“, — рассказывает Будиански из „Marvel“. — Словно „DC“ только что сбросили на нас ядерную бомбу. Они попали в шоу „Тудэй“, а мы нет! Тогда попасть на телевидение было очень важно“.

„Marvel“ начали разрабатывать свой ответ на большое событие „DC“, который мог бы получить такое же широкое распространение в прессе. Они придумали, что у Питера Паркера с женой родится малыш-паучок.

„Основной аудиторией шоу „Тудэй“ считались женщины, а им должна понравиться такая идея, — вспоминает Будиански. — Такой сюжет мог попасть в подобные шоу“.

Этот рассказ стал частью повествования о Человеке-пауке, в котором снова появляется забытый клон Питера Паркера из рассказов 1975 года. В новом рассказе становится понятно, что Питер Паркер, за приключениями которого следили читатели с 1970-х годов, был не настоящим Питером Паркером, а его клоном, который считал себя настоящим Питером Паркером. Можно легко себе представить, что это не понравилось преданным читателям. Как если бы тебе сказали, что на самом деле ты уже двадцать лет живешь не со своей женой, а с ее сестрой-близняшкой.

Что касается ребенка, то руководители увидели разочарование читателей и испугались, что если Питер Паркер станет отцом, то это отдалит его от фанатов, которыми в основном были мальчики-подростки. Так что в выпуске № 418 „Удивительного Человека-паука“ (декабрь 1996-го) у Мэри Джейн случился выкидыш.

„Сага о клонах“, которая растянулась более чем на два года и примерно 100 выпусков, стала одной из самых спорных, мучительных и странных сюжетных линий, когда-либо созданных „Marvel“. Даже Дэн Джурженс, главный художник „Смерти Супермена“, которого „Marvel“ украли у „DC“ и которому поручили работать над этой сюжетной линией, не спас ситуацию. Даже сейчас к этой серии относятся с презрением, и упоминанием

о ней в присутствии ярого фаната Спайди можно заработать увесистую пощечину.

„В этом случае конкурентная борьба двух компаний негативно отразилась на работе „Marvel“, — считает Будиански. — В попытке придумать рассказ для СМИ „Marvel“ придумали рассказ, который отрицательно сказался на самом персонаже“.

Громкие события вроде „Смерти Супермена“ и „Саги о клонах“, а также разные варианты обложек и другие рекламные трюки вывели индустрию на новый уровень, но все, что поднимается наверх, неизбежно опустится вниз.

„Тогда мы зарабатывали невероятные деньги, продавали невероятное количество книг, и у нас были невероятные ожидания, — вспоминает бывший писатель „DC“ Пол Куперберг. — И я думал, боже милосердный, за этим последует невероятное падение“.

В то время мало кто мог предсказать, насколько серьезным будет это неизбежное падение. Как выяснилось, алчные рекламные приемы едва ли улучшили долгосрочное здоровье компаний, зато привлекли толпы спекулянтов, которые скупали продукт в надежде потом оплатить своим детям брекеты. Вдруг по всей стране возникли тысячи магазинов комиксов, которые могли открыть счет у одного из главных дистрибьюторов всего лишь за 300 долларов и пытались заработать на новом модном коллекционном товаре.

По всей стране появились и новые покупатели комиксов о Супермене и Людях Икс, которых привлекла шумиха в прессе.

„Однажды моего отца даже обманули из-за того, что он видел по телевизору, — вспоминает продавец комиксов Боб Бирбом. — Он звонит мне и говорит: „Привет, сын. Я вложил деньги в комиксы“. Он купил пять экземпляров „Смерти Супермена“. Я говорю: „Пап, ты с ума сошел? Ты заплатил за них по 5 долларов? Ты никогда не вернешь свои деньги“. Он и слушать не хотел. Люди не хотят слышать правду“.

Мысль о том, что книги комиксов станут коллекционными и со временем вырастут в цене, появилась еще в 1960-е, когда в журнале „Ньюсвик“ вышла статья, которая оказала большое влияние на фанатов и в которой автор, к своему огромному удивлению, отмечал, что выпуск „Экшн Комикс“ № 1, в котором впервые появился Супермен, продавался за астрономическую сумму в 100 долларов. (В 2014-м такой выпуск стоил 3,2 миллиона долларов.) И вдруг все решили, что стопка выпусков „Аквамена“, которая годами пылилась у них в гараже, может стоить больших денег.

Редактор „DC“ Лен Уэйн в начале 80-х хранил у себя под столом коробки с сотней экземпляров выпуска „Новых юных титанов“ № 1 и сотней — выпуска № 2, заявляя, что это его пенсионный вклад. Через несколько лет, когда он уходил из компании, он даже не потрудился забрать коробки.

Уэйн и другие осознали тот факт, что ценность коллекционных изданий обусловлена их редкостью, а книга, которая разошлась миллионным тиражом, — не самое лучшее вложение. Охотники за наживой, которые наводнили индустрию в начале 1990-х, вскоре ушли из бизнеса вместе со случайными читателями, которых отпугнули бесконечные рекламные трюки, растущие цены и обилие посредственных изданий. Продажи в магазинах комиксов начали сокращаться.

„Смерть Супермена“ оказалась кульминацией эпохи. Рынок комиксов достиг своего пика в апреле 1993 года, а затем обвалился и продолжал падать по спирали.

События, которые когда-то привлекали миллионы людей, перестали продаваться. Выпуск, в котором умирает Супермен, стал феноменом популярной культуры, но к тому времени, как через несколько месяцев он вернулся в выпуске „Приключений Супермена“ № 500, большинство спекулянтов, на которых держалась индустрия, уже прекратили деятельность.

„Я знаю парня, который соорудил трон из непроданных копий „Приключений Супермена“ № 500, — утверждает розничный торговец Брайан Хиббс. — Многие думали, что этот выпуск будет так же хорошо продаваться, как и „Смерть Супермена“. И конечно, никто не продал даже малюсенькую-малюсенькую часть от этого количества“.

Редактор „DC“ Карлсон получил выговор от владельца местного магазина комиксов в Нью-Джерси, который закупил большую партию выпуска о возвращении Супермена. „Почему вы не сказали мне этого не делать?“ — кричал он.

Мыльный пузырь лопнул. Магазины комиксов, которые открылись только для того, чтобы нажиться на популярном явлении, превратились в склады непроданного товара и погрязли в долгах. Они начали закрываться. По некоторым оценкам, к концу 90-х количество магазинов комиксов сократилось на 75 процентов.

„Конечно, мы перестарались с количеством серий, — признается бывший президент „Marvel“ Терри Стюарт. — И это моя вина. Я слишком далеко зашел“.

„Никто не знал, что значит зайти слишком далеко, — объясняет бывший издатель Майк Хобсон, который ушел из „Marvel“ в 1996 году. — Мы пережили 12 лет непрерывного роста

и думали, что так будет всегда, как на рынке акций“.

К растущим неприятностям „Marvel“ добавилась еще и потеря нескольких ведущих художников, в том числе Роба Лифелда, Тодда Макфарлейна и Эрика Ларсена, который тогда занимался Человеком-пауком. Они уволились в 1992 году и основали свою независимую компанию под названием „Имидж“. Художник „Людей Икс“ Джим Ли вначале не хотел присоединяться к исходу коллег из-за безбожного количества денег, которое он получал в виде авторских отчислений, но потом уступил, когда „Marvel“ отказались предоставить ему с женой билеты на конвенцию в первом классе.

„Имидж“ быстро рос и вскоре занимал двузначную долю на рынке, а доля „Marvel“ падала. В 1991 году „Marvel“ занимали почти половину рынка прямых продаж, а к 1994 году их доля сократилась до 32 процентов.

„Имидж“ стал первым значимым конкурентом „DC“ и „Marvel“ за несколько десятков лет, и авторитетные издательства стали все больше беспокоиться о потере рыночной доли. Самым простым способом упрочения своего присутствия на рынке было приобретение другой компании. В апреле 1994-го „DC“ поставили себе такую цель. Их мишенью стали „Малибу“ — независимое издательство, которое ненадолго обогнало их по продажам в 1992 году. „Малибу“ недавно запустили импринт о супергероях под названием „Ультраверс“, который вызвал оживленные разговоры. Во время дружеского обеда с основателем „Малибу“ Скоттом Розенбергом Пол Левитц обронил идею о покупке компании.

„DC“ очень беспокоила их доля на рынке, — рассказывает Розенберг. — Им было стыдно стоять на втором месте».

«DC» также нравилось умение «Малибу» создавать и продвигать новых персонажей, которое было редкостью в индустрии, державшейся на героях-ветеранах. Левитц признался Розенбергу в своих опасениях, что «DC», которые более дальновидны, чем «Marvel», не могут выпускать все новые и новые серии о своих главных супергероях. Чтобы выжить в будущем, им нужны новые компании в собственности.

Переговоры продолжались все лето. Компании подготовили образцы совместного творчества, на которых их герои были показаны вместе. К началу конвенции комиксов в Сан-Диего в августе сделка о слиянии была почти закрыта.

«Я помню, как сидел в редакции и смеялся над слухами о том, что „DC“ собираются купить „Малибу“, — рассказывает Том Дефалко, который тогда был главным редактором „Marvel“. — „DC“ уже [сотрудничали] с компаниями „Ферст комикс“, „Комико“ и парой других, но из этих сделок ничего не вышло. Мы

смеялись: „Неужели эти ребята ничему не учатся?“

А потом я узнал, что „Малибу“ покупаем мы.

О слиянии компаний „Малибу“ и „DC“ стало известно после утечки информации, и еще до подписания контрактов в переговоры вмешались „Marvel“. Терри Стюарт позвонил Розенбергу и предложил встретиться утром. „Marvel“ не терпелось проглотить 5 процентов рынка, которые занимали „Малибу“, и выхватить их из рук „DC“. Руководители боялись, что общая рыночная доля „DC“ и „Малибу“ подвинет их на второе место — могучая „Marvel“ просто не потерпит такого позора. Кроме того, они надеялись использовать авторские права компании для съемки кино- и телевизионных проектов.

„Marvel“ и до этого испытывали интерес к той компании, но их переговоры с „DC“ подтолкнули их к самому краю, — считает Розенберг. — Обычное поглощение превратилось в экстренное».

Вскоре Перельман приехал в офис «Малибу» в Южной Калифорнии, чтобы осмотреться. Он появился с сигарой в зубах, несмотря на строгий запрет курения в офисах. Юристов «Marvel» командировали из Нью-Йорка в местный отель и распорядились не выписываться оттуда, пока не будет подписан контракт.

В ноябре 1994 года «Marvel» заключили контракт о приобретении «Малибу», уведя ценный актив прямо у «DC» из-под носа. Они провернули это всего за 30 дней — с молниеносной скоростью для такого контракта.

«Рональд [Перельман] обожал поглощения, — утверждает Терри Стюарт. — Они были делом всей его жизни. Комиксы стали невероятно популярны, и все вокруг охотились за такими приобретениями. Рональд решил, что мы должны заключить эту сделку, а он владелец и начальник, так что мы ее заключили».

Но не все считали, что это хорошая мысль. У «Малибу», как и у других издательств, было много проблем. Фалко встретился с президентом в офисе «Marvel» и спросил: «Вы что, совсем свихнулись?»

«Ну, — ответил Стюарт, — мы не можем позволить „DC“ агрессивно скупать компании».

Официальной причиной приобретения «Малибу» «Marvel» называли их передовую систему колорирования. В то время компьютерное колорирование было в новинку, оно расширяло палитру оттенков и придавало рисункам более утонченный вид, чем четырехцветная система ручной печати, которая многие годы была основой производства. Компьютерное колорирование отличало и графику издательства «Имидж», и именно оно позволило компании задать тенденцию в печати комиксов на целое десятилетие. Но установить такую систему было сложно и

дорого. «DC» уже пытались это сделать год назад, и у них не получилось, так что отчасти «Marvel» это служило мотивацией для приобретения «Малибу».

«Ходило много слухов, но все они, казалось, не имели никакого смысла, — признается Дефалко. — Если вам нужно компьютерное колорирование, то все, что надо сделать, — это купить современные компьютеры. Еще они аргументировали покупку тем, что комиксы „Малибу“ нравились более старшей аудитории, чем комиксы „Marvel“. Это брехня. Ничего из того, что они говорили, не казалось мне правдой».

В итоге приобретение почти ничего не дало «Marvel». Они закрыли импринт «Ультраверс», а потом запустили несколько новых серий, которые в конечном счете канули в безвестность.

Однако приобретение «Малибу» было не самой большой неудачей «Marvel» в 90-е годы. Даже не самой большой за тот год. Эта честь достанется покупке компании «Хироуз ворлд» в декабре 1994 года — третьего по величине дистрибьютора в стране со штаб-квартирой в Нью-Джерси.

Новости о поглощении потрясли индустрию, и на то была веская причина. Это событие привело к фундаментальным изменениям в работе всей индустрии комиксов и ужасным последствиям как для «Marvel», так и для «DC».

До этой сделки магазины комиксов могли покупать комиксы «Marvel» у множества разных дистрибьюторов. А после приобретения «Marvel» компании «Хироуз ворлд» розничному продавцу, который хотел купить комиксы «Marvel» (они все еще были источником жизни всей индустрии, несмотря на недавний упадок издательства), должен был покупать их у единственного дистрибьютора и на тех условиях, которые установят «Marvel».

Эта сделка была очень грубым поступком по отношению к розничным торговцам, но руководители «Marvel» видели в ней огромный потенциал. Во время недавнего всплеска популярности комиксов издателя стал все больше беспокоить недостаток информации о конечном покупателе. «Marvel» знали, сколько экземпляров они продают дистрибьюторам, но у них не было подробной информации о магазинах, которые покупают у дистрибьюторов, и о покупателях магазинов. Даже составить список из 8000 магазинов, где тогда продавались комиксы, было трудно. За последние несколько лет число таких магазинов увеличилось, потому что многие продавцы хотели поймать волну комиксов даже в магазинах открыток и товаров для хобби. «Marvel» обнаружили, что некоторые «магазины» комиксов на самом деле находятся на складах и каждую неделю открываются на день или два и продают комиксы.

«В такие моменты мы задумывались, что если мы хотим расширять бизнес, то как нам контролировать судьбу своих продуктов? — рассказывает Стюарт из „Marvel“. — И одно из решений — самим продавать свой продукт. Это классика из учебников, которой учат на программе „Эм-Би-Эй“. Пока мы этим не занимались, мы не могли получить всю нужную информацию, так что мы пошли в этом направлении».

Руководители «Marvel» во главе с Перельманом пришли из финансового мира, и большинство проблем они решали так, как этому учат в школах бизнеса. Тем не менее ветеранов мира комиксов их сделка с «Хироуз Ворлд» очень удивила, как и покупка «Малибу». Им было интересно, как этот магазин, который владеет незначительной долей рынка, масштабируется в одночасье и справится с эксклюзивными поставками «Marvel».

«Вот прошло уже 20 или 30 лет, а я все еще не могу понять, зачем они его купили», — признается Дефалко.

Услышав эту новость на конвенции комиксов, один владелец магазина заявил, что умывает руки, закрывает магазин комиксов и открывает табачный магазин.

«Это выставило нас в очень плохом свете — мы казались очень агрессивными и хищными, — вспоминает Гленн Гринберг, писатель и редактор „Marvel“ с 1992 по 1998 год. — Те, кто разбирался в бизнесе и видел его изнутри, говорили, что это обернется катастрофой и даст волновой эффект».

Волновой эффект действительно был. Другие дистрибьюторы, чей бизнес наполовину зависел от «Marvel» и «Малибу», вынуждены были искать эксклюзивные сделки с другими издательствами, лишь бы не прогореть и не закрыться.

Соглашение «Marvel» с «Хироуз ворлд» буквально потрясло директоров и маркетологов «DC», и компания не знала, как ответить на этот шаг. Тем не менее «DC», как второе крупнейшее издательство, вдруг оказались в позиции силы и едва успевали отбиваться от предложений дистрибьюторов. В 1995-м компания объявила, что выбрала компанию «Даймонд» своим эксклюзивным партнером на рынке прямых продаж. Этот выбор, по сути, оказался смертельным для всех остальных дистрибьюторов, которым теперь были недоступны комиксы «DC» и «Marvel».

Говорят, что в контракте «DC» была одна интересная оговорка: в случае смерти или выхода на пенсию владельца компании «Даймонд» или по прошествии 10 лет «DC» имеют право напрямую выкупить эту компанию.

В 1995 году казалось, что «DC» поступили очень разумно, настояв на этом пункте договора. Два года спустя оказалось, что

они поступили просто гениально. Именно в этот момент развалилась компания «Хироуз ворлд» по тем причинам, которые и предполагали инсайдеры, и «Marvel» остались без дистрибьютора и вынуждены были обратиться к единственному оставшемуся варианту — компании «Даймонд».

С тех пор «DC» пересматривали контракт, и неясно, была ли у них еще возможность выкупить «Даймонд», но если да и они решат его выкупить, то ситуация в индустрии вернется в старые добрые 60-е, когда продукцию «Marvel» распространяли «DC».

«„DC“ хотят контролировать рынок. Они хотят владеть им, — говорит бывший художник „DC“ Стив Биссетт. — „DC“ не забыли, какой властью обладали в конце 50 — начале 60-х. У корпораций хорошая память. Даже когда они полностью меняются, где-то на подкорке остаются воспоминания о прошлом, в которое компания стремится вернуться».

Если такой день настанет, то «DC» прижмут «Marvel» к стенке. Они возьмут под контроль определенные жизненно важные аспекты бизнеса «Marvel», в том числе глубину детализации учета и место в ежемесячном каталоге ходатайств.

Что бы ни случилось в будущем, тогда крах компании «Хироуз ворлд» привел к монополизации индустрии — а такое положение вещей остается и по сей день, — и в этом нет ничего хорошего.

«Раньше, когда вам нужна была определенная книга, ее можно было купить у двадцати разных компаний, — вспоминает розничный торговец Брайан Хиббс. — Теперь осталась только одна. И если у них не было этой книги, неважно, распродали они ее или им просто на нее плевать, то купить ее было уже нельзя».

Но у этого события 90-х годов были не только плохие последствия. Было по крайней мере одно положительное — двум издательствам снова пришлось сотрудничать. Провал совместного проекта «Лиги» и «Мстителей» 1982 года отбил у компаний всякое желание заниматься кроссоверами, но спустя десять лет, когда они остыли, а сотрудники сменились, обе стороны готовы были дать друг другу еще один шанс.

«В начале 90-х мы были на подъеме, и компании были не нужны друг другу, — считает Рон Марс, который тогда писал тексты „Зеленого фонаря“. — Потом все рухнуло, и многие магазины закрылись. Продажи упали на самое дно. Вдруг мы задумались: „Ну что нам теперь делать, чтобы увеличить продажи и предотвратить закрытие магазинов?“»

Решением стал новый кроссовер, который станет в один ряд с «Суперменом против удивительного Человека-паука» и другими совместными работами 70 — начала 80-х годов. Компании начали

обсуждать возможные варианты сотрудничества, хотя новые владельцы «Marvel» отнеслись к этому достаточно осторожно.

«Проблема в том, что „Marvel“ были открытой акционерной компанией, и речь идет о том, чтобы взять персонажей открытой акционерной компании и поставить их в один ряд с персонажами конкурента, что просто в голове не укладывается, если подумать, — объясняет Терри Стюарт. — Но мне удалось убедить Перельмана и остальных, что в мире комиксов это нормально. Этого будут ждать все фанаты. Мы только выиграем. И то, что мы объединимся для совместной работы, хотя и являемся крупными конкурентами, заставит их еще больше любить нас».

Катализатором на стороне «Marvel» стала еще одна книга-кроссовер, которую они планировали: «Арчи встречается с Карателем». Эта единоразовая совместная работа, которая вышла в 1994 году, до сих пор остается одной из самых странных книг «Marvel». В ней Каратель — вооруженный убийца-мститель, которого создали Джерри Конвей и Джон Ромита-старший в 1974 году в качестве врага Человека-паука, — отправляется в Ривердейл, где живут Арчи, Джагхед и остальная шайка необычных подростков.

Эту своеобразную совместную работу в начале 90-х затеяли главный редактор комиксов «Арчи» и редактор «Карателя» «Marvel» Дон Дейли. Они изложили свою идею главному редактору «Marvel» Тому Дефалко, который скептически относился к любым кроссоверам.

«Редактор „Арчи“ Виктор Горелик раньше был начальником Тома [в начале 1970-х] и не мог ему отказать, — рассказывает Гринберг. — Эта работа стала первым кроссовером „Marvel“ с другой компанией за многие годы и открыла двери новым совместным проектам. Книга об Арчи и Карателе разрушила „железный занавес“».

Но совместный проект «Арчи» и «Marvel» — это одно. Издательства печатали совершенно разные комиксы и не являлись прямыми конкурентами. А работа с «DC» — это совсем другая история. Организовать совместную работу этих двух издательств, чтобы выпустить новые кроссоверы, — задача не из легких.

Том Дефалко, Терри Стюарт и Майк Хобсон из «Marvel» отправились на обед с Дженетт Кан и Полом Левитцем из «DC», чтобы обсудить возможное сотрудничество. За обедом они обсудили, какие персонажи будут с какими, и пришли к предварительному соглашению. Но после обеда Кан вдруг бросила бомбу.

«Помню, что я как раз вставал из-за стола и мы поздравляли

друг друга с тем, что нам удалось оставить прошлое в прошлом, — рассказывает Дефалко. — И тут Дженетт говорит: „Все это здорово, но есть два персонажа, которых нельзя задействовать в кроссоверах: Супермен и Бэтмен“. Я так и сел, а Майк Хобсон и Терри Стюарт остались стоять».

Кан не хотела включать Бэтмена и Супермена, потому что тогда они оба участвовали в сложных, запутанных сюжетах, распределенных на несколько разных серий. Чтобы освободить их от этих сюжетов, потребуется немало координационной работы с редакторами всех этих серий, что вызовет у компании огромную головную боль. Кан предложила другие союзы.

«Можно объединить Лобо и Росомаху», — сказала она.

«Подождите-ка, — возразил Дефалко. — У „Росомахи“ продается 400 тысяч экземпляров в месяц. А у „Лобо“ всего 40 тысяч. Зачем нам их объединять? В этом ведь нет никакого смысла, кроме как избежать головной боли?»

«Почему не объединить Зеленую стрелу и Соколиного глаза?» — предложила Кан.

«Потому что они не будут продаваться», — ответил Дефалко.

«Marvel» настаивали, что в кроссоверах должны быть персонажи одной величины. Без Супермена и Бэтмена — лучших активов «DC» — сделка не состоится.

В конце концов «DC» уступили, и первая новая волна кроссоверов вышла в июне 1994 года. Они объединили двух самых популярных героев того времени — Карателя и Бэтмена — в борьбе против Джигсо, врага Карателя. Через несколько месяцев появился еще один выпуск с теми же персонажами — «Рыцари смерти».

В 1995 году вышло еще несколько кроссоверов. Объединились космические герои Зеленый фонарь и Серебряный фонарь, а Человек-паук боролся с Джокером вместе с Бэтменом. Злодеи, угрожающие всему человечеству, появились в выпуске «Даркcайд против Галактуса: Голод».

Компании по очереди печатали эти специальные выпуски, получив одобрение редакторов обеих сторон. (Чтобы узнать, кто что опубликовал, посмотрите, чей персонаж идет первым в названии.) В этот раз сотрудничество проходило более благоприятно, чем в 1976 году. Однако они установили некоторые общие правила, чтобы ни одна компания не получила приоритет.

«Каждому отводилось одно и то же время, и нельзя было допустить, чтобы Бэтмен слишком много бил Человека-паука», — поясняет Грейам Нолан, который рисовал выпуск «Бэтмен и Человек-паук: рассвет новой эпохи».

Необходимость обеспечения равенства заставила «Marvel» повысить одного сотрудника. Во многих книгах-кроссоверах есть страница, на которой перечислены сотрудники «DC» и «Marvel», которые над ними работали, в двух аккуратных одинаковых колонках.

«Мы приложили немало усилий, чтобы убедиться, что в обеих компаниях над совместными проектами работает одинаковое число сотрудников и они занимают одинаковое количество строк на титульном листе, — рассказыват Ширел Роудс, который пришел в „Marvel“ в 1996 году на пост издателя. — Я показал эту страницу [президенту] Дэвиду Шреффу и сказал: „Вот Пол Левитц в колонке „DC“. Какая у меня должна быть должность?“ И Шрефф сказал: „Любая, какая бы ни была у Левитца“.

И Роудс вышел из офиса в должности нового исполнительного вице-президента компании.

Последняя партия кроссоверов нацелилась прямо в сердце самых преданных фанатов. Недавний спад выдворил с рынка комиксов случайных гостей, а так как киоски становились все менее жизнеспособны с каждым днем, число случайных читателей и детей среди клиентов постоянно уменьшалось. Взрослеющие фанаты, которые были основной движущей силой рынка прямых продаж, вдруг стали единственными читателями комиксов. В конце 90-х „Marvel“ провели исследование, в котором выяснили, что среднестатистический возраст читателя комиксов — 26 лет. Дни, когда объявления кричали: „Эй, детишки! Комиксы!“, были сочтены.

Новые кроссоверы были уже не похожи на диковинку поп-культуры, как изначальный вариант 1976 года. Первая встреча Супермена и Человек-паука — обыкновенный сюжет новостей, в то время как Каратель плечом к плечу с Бэтменом — и, кстати, не с тем Бэтменом, к какому вы привыкли, а новым Бэтменом по имени Жан-Поль Валли, которого раньше звали Азраил и который унаследовал мантию у… В общем, неважно. Эти книги предназначались для преданных фанатов комиксов, которые уже обладали глубокими знаниями о каждом уголке, персонаже и костюме во вселенных „Marvel“ и „DC“.

Но из всего, что сделали компании для своих фанатов за много лет, один проект все-таки еще не был осуществлен — проект, о котором просили читатели, засыпая редакторов письмами и умоляя великого Одина ниспослать им его. То, что герои боролись друг с другом, — конечно, здорово, но в этих сражениях они определяли только то, какой из двух персонажей сильнее. Но чего поклонники действительно желали, так это битвы вселенского масштаба, противостояния миров „DC“ и

„Marvel“, сражения двух армий героев друг с другом, чтобы определить, какая из них сильнее. Кто лучше? „Marvel“ или „DC“?

И спустя более 30 лет читателям не терпелось это выяснить.

Спад на рынке сделал такой проект не просто возможным, а необходимым, и все надеялись, что он пойдет компаниям на пользу. Кроме того, чтобы уравнять силы, Майка Карлина в „DC“ и Марка Грюнвальда в „Marvel“ повысили до исполнительных редакторов.

Грюнвальд раньше был редактором фанзина и начал работать в „Marvel“ в 1970-е. Он лучше многих сотрудников разбирался в истории персонажей и выступал своеобразным „хранителем непрерывности вселенной“. Карлин начал карьеру с должности ассистента Грюнвальда в начале 80-х, а потом перешел в „DC“ и занялся сериями о Супермене. Они были как братья, и Грюнвальд даже повесил у себя в офисе картинку, на которой его лицо превращается в лицо Карлина.

В 1995 году Карлин и Грюнвальд подготовили план сногсшибательного кроссовера, который назвали „Марвел/Ди-Си: Супервойна“. Как и в прошлых кроссоверах, идея заключалась в том, чтобы выбрать талантливых героев, которые будут представлять свой мир, — то есть столкнутся не просто отдельные персонажи, а два издательства со своим стилем и опытом. Художники должны были работать по очереди так, чтобы каждое издательство оформило по два выпуска из четырех.

„DC“ выбрали художника Хосе Луиса Гарсию-Лопеса, который давно работал в компании и рисовал персонажей так реалистично и настолько в стиле издательства, что именно его работы обычно использовали для создания лицензированных товаров. Однако художник отказался, и вместо него выбор пал на Дэна Джурдженса, который рисовал „Смерть Супермена“.

„Marvel“ сначала долго не могли выбрать художника по тем же причинам, что и в 1976 году.

„Marvel“ не решались оторвать одного из ведущих художников от работы над важной серией ради совместного проекта, так что мы выбирали художников по списку, а они в итоге отказывались», — рассказывает Марс.

Джон Ромита-младший, сын арт-директора «Marvel», который давно работал в компании и рисовал «Человека-паука», отказался. Энди и Адам Куберты, суперзвезды — сыновья бывшего редактора «DC» Джо Куберта, тоже отказались и были вправе так поступить. В итоге «Marvel» остановились на Клаудио Кастеллини, итальянском художнике, который пока мало на них работал. В каком-то смысле это идеально уравновешивало компании. «DC» выбрали опытного ветерана, а «Marvel» — популярного новичка.

Писатели тоже должны были работать по очереди. Для этой работы «DC» выбрали Рона Марса, автора «Зеленого фонаря», который в 6 лет написал письмо в «Marvel» (цветным карандашом, ни больше ни меньше) и попросил, чтобы «Мстители» сразились с «Лигой справедливости».

«Майк [Карлин] позвонил мне и спросил, хочу ли я работать над кроссовером, и у 10-летнего меня просто взорвался мозг, — признается Марс. — Я упал со стула. Неужели я и правда буду над этим работать?»

«Marvel» выбрали Питера Дэвида, бывшего работника отдела продаж, который стал писателем и прославился своими работами в «Невероятном Халке».

Писатели и редакторы начали планировать серию, но, боясь, что упустят какие-нибудь детали, тайно встречались в квартире Грюнвальда в Верхнем Манхэттене. Там они проработали основной сюжет. В нем два враждующих богоподобных брата, один из которых представлял «Marvel», а второй «DC», сражались в поединке, в котором участвовали герои обеих вселенных и должны были определить, кто сильнее. Вселенная, которая проиграет, «может навсегда прекратить существовать». (А если вы купились, то мы продадим вам еще один Бруклинский мост.)

«Это был настоящий блокбастер. Отличный предлог, чтобы собрать всех персонажей и заставить их бороться друг с другом, как все и ждали, — считает Марс. — Мы понимали, что это не пьеса Шекспира».

Составить список героев, которые должны были сражаться один на один, было довольно легко, потому что у каждого был довольно очевидный соперник. Резкий и жестокий Росомаха «Marvel» сразится с резким и жестоким Лобо «DC». Лучник «Marvel» Соколиный глаз поборется с лучником «DC» Зеленой стрелой. Аквамэн встретится с Подводником. Всего в четырех выпусках будет 11 сражений — нечетное число, чтобы не было ничьей. Первые шесть поединков закончатся патовой ситуацией. А итог последних пяти определит фанатское голосование, которое будет проходить по электронной и обычной почте. Каждая пара — Бэтмен против Капитана Америки, Халк против Супермена, Супербой против Человека-паука, Росомаха против Лобо и Чудо-женщина против Шторм — была подобрана таким образом, чтобы избежать избиения любой из сторон.

«Мы знали, кто победит, судя по популярности и известности, — утверждает Марс. — Конечно, Бэтмен и Супермен победят. Единственная пара, в которой мы не знали победителя, — это Чудо-женщина и Шторм».

Для справки: победила Шторм из «Людей Икс». Но где-то есть

страница, на которой побеждает Чудо-женщина. Из-за плотного производственного графика пришлось нарисовать две разные страницы для каждого возможного результата голосования.

Победа Шторм закрепила за «Marvel» победу во всем мероприятии. Несмотря на поражение, вселенная «DC» продолжила существование. В конце выпуска № 4 космические братья мирятся и решают, что обе вселенные представляют ценность — и предположительно коммерческий потенциал!

«Marvel» вели себя не слишком спортивно. Они разместили в нескольких своих комиксах объявление, в котором хвастались победой. «Мы победили!» — гласил крупный красный шрифт. Объявление быстро убрали, потому что по контракту обеим сторонам запрещалось публично провозглашать себя победителем.

Сотрудничество, которое установилось между компаниями, позволило им создать нечто большее, чем четыре выпуска «Марвел против Ди-Си». Настоящим сюрпризом для читателей стало объявление компаний о том, что в течение месяца между выходом третьего и четвертого выпусков они будут создавать новых гибридных персонажей на основе двух персонажей разных компаний. Временная серия, которая будет выходить всего один месяц и состоять из 12 выпусков, будет называться «Соперники» («Rival Comics»). Позднее их переименуют в «Амальгам комикс», из соображений товарного знака.

На собрании в «DC» каждому редактору и помощнику предложили написать пять идей для будущей серии. Сначала нужно было определить названия и концепции, а потом уже сюжеты. «Лига справедливости Икс» появилась при соединении «Лиги справедливости Америки» и «Людей Икс». Доктор СтрэнджФэйт получился из двух мистических персонажей — Доктора Стрэнджа «Marvel» и Доктора Фэйта «DC».

«Одной из неудачных идей стал Гигантский слуга, который получился при соединении [дворецкого Бэтмена] Альфреда и [дворецкого Мстителей] Джарвиса и у которого были суперспособности», — признается Крис Даффи, помощник редактора в проекте «Ди-Си против Марвел».

12 выпусков серии «Амальгам» появились на прилавках в феврале 1996 года и заставили фанатское сообщество дрожать от радости при виде двух соединившихся вселенных. Если бы читатели только знали, как далеко идут планы этого сотрудничества. Первоначально они хотели совершить один беспрецедентный шаг: издательства поменяются персонажами на целый год. Кто-то из вселенной «Marvel» (например, Женщина Халк) появится в книгах «DC», а кто-то из вселенной «DC»

переселится в комиксы «Marvel».

«Этого так и не произошло, — рассказывает Даффи. — Думаю, было слишком сложно придумать, как переиздавать такой материал».

«Марвел против Ди-Си» и эксперимент под названием «Амальгам» для многих стали положительными моментами 1990-х, когда издательства выпускали много бессмысленных серий, вульгарных рисунков, небрежных текстов и рекламных трюков. Эти проекты, несомненно, ознаменовали вершину «Marvel».

Компания, которая когда-то была маленькой и стабильной, с приходом новых владельцев превратилась в настоящий хаос. Руководили ею исполнительные директора, и некоторые начальники не продержались дольше пары месяцев. В 1996-м на выезде редакции писатель Скотт Лобделл пошутил перед коллегами: «Не волнуйтесь, если еще не познакомились с нашим новым президентом Скоттом Марденом. Подождите несколько недель, и уже придется знакомиться с новым».

«Marvel» переживали падение продаж и растущий долг. В декабре 1996 года Перельман подал иск о защите от банкротства. Для давних читателей комиксов эта новость была сродни тому, что у Шарлотты Землянички рак — как будто суровая реальность неожиданно вмешалась в любимый фантастический мир. Кроме того, банкротство помогло раз и навсегда развеять миф, который столько лет подкармливал Стэн Ли, о том, что «Marvel» — это веселое, беззаботное место для сумасшедших писателей, которые обожают супергероев и мечтают воплотить свои смелые идеи. В конце концов, у «Marvel» не было никакой особой магии. Это была самая обычная компания, которая крутилась вокруг долларов и центов и была уязвима к жестоким капризам капитализма.

Когда-то великое издательство оказалось в таком бедственном положении, что им буквально пришлось продавать офисные двери. Стеклянные входные двери с изображением персонажей «Marvel» выкупил коллекционер.

Банкротство небезосновательно пугало многих сотрудников «DC». Несмотря на всю враждебность между компаниями и на то, как каждый кулик расхваливал свое болото, «Marvel» и «DC» нуждались друг в друге. Если кто-то из них исчезнет, то за этим незамедлительно последует крах второй компании.

«В ситуации „Marvel“ не было враждующих сторон, — считает бывший редактор „DC“ Карлсон. — Мы волновались за всю индустрию в целом. Мы понимали, что она переживает не лучшие времена».

Однако дальше сочувствия дело так и не зашло. Ходили слухи, что «Marvel» прекратит публикацию книг, — то же, что

говорили о «DC» сначала в 70-е, а потом в 80-е.

«„DC“ надеялись получить права на издание „Фантастической четверки“, — утверждает инсайдер, который пожелал остаться анонимным. — Если бы несколько фишек домино упали по-другому или несколько человек приняли чуть отличные решения, то мир комиксов сейчас был бы совсем другим — гораздо хуже».

«Marvel» все же продолжили выпускать комиксы, несмотря на долгую и трудную (и скучную) корпоративную битву титанов с тугими кошельками, из которых едва ли кто-то в своей жизни держал комиксы в руках, и под руководством нового владельца вышли из банкротства. Теперь компанией управляли Исаак Перлмуттер и Ави Арад, американец израильского происхождения, который ездил на «Харлее», а вырос на комиксах, переведенных на иврит. Эти двое были полны решимости вести «Marvel» в новом направлении.

«Ави и [генеральный директор „Marvel“ в 1996–1997 гг.] Скотт Сасса часто объединялись против Стэна, — вспоминает бывший издатель Ширел Роудс. — Стэн сообщал: „Я поговорил с Дэвидом Швиммером из сериала `Друзья`, и он готов с нами работать“. А они смеялись: „Дэвид Швиммер?! Это не наш типаж“».

Перлмуттер — закаленный ветеран Армии обороны Израиля, который редко фотографировался и создал себе прочную репутацию бережливого хозяина. Пока «DC» наслаждались своей легкой и высокооплачиваемой корпоративной жизнью, «Marvel» под руководством Перлмуттера пришлось ужиматься и жить в нужде, которую многие ощущали, работая в умирающей индустрии.

Перлмуттер отменил рождественский корпоратив и убрал из офиса автомат с бесплатным кофе. Он наказывал работников за то, что они используют только одну сторону листа для ксерокопий, и, говорят, после рабочего дня ходил по офису и рылся в мусорных корзинах сотрудников в поиске хороших скрепок, которые могли выкинуть. А потом складывал скрепки маленькими кучками этим преступникам на стол.

«Однажды он позвонил мне, чтобы узнать, почему [редактор] Том Бревоорт разговаривал по телефону с [художником] Карлосом Пачеко в Испании целый час, — вспоминает бывший редактор Фрэнк Питтариз. — Ну, Карлос рисовал „Фантастическую четверку“. — „И что у них заняло целый час?!“ — спросил он».

Сотрудникам выдали карточки, которые нужно было проводить через специальное устройство на проходной, когда они входили и выходили из офиса, а Перлмуттер изучал данные,

чтобы удостовериться, что никто не обедает слишком долго. Кто-то пошутил и приписал в официальной рассылке для сотрудников «Marvel», что если им нужно «по-большому», то можно воспользоваться туалетом в «Макдоналдсе» на первом этаже.

Период банкротства принес и нового главного редактора. Тома Дефалко уволили в 1994-м, а в 1995 году его место занял Боб Харрас. Этот выбор четко указывал на текущие приоритеты «Marvel», так как Харрас был известен в первую очередь запуском бестселлера «Люди Икс» № 1 в 1991 году и работой над несколькими новыми сериями о Людях Икс, которых так любили постоянные читатели.

Харрас, казалось, олицетворяет работы «Marvel» 90-х годов, которые отличались уязвимостью, вульгарными рисунками и поверхностными повествованиями. Кроме того, он не уважал работы «DC» и считал, что они менее талантливы. (По иронии судьбы, в 2010 году он станет главным редактором «DC».) Когда «Marvel» удалось заполучить Гранта Моррисона, импульсивного шотландца и автора графического романа-бестселлера «Лечебница Аркхэм», его назначили на работу над непопулярной мини-серией «Отряд убийц скруллов».

«Мы считали приход Гранта большой удачей, — признается Гленн Гринберг, помощник редактора „Отряда убийц скруллов“. — Но лучшее, чем он мог у нас заняться, — это „Отряд убийц скруллов“, потому что как бывшего сотрудника „DC“ его не очень жаловали».

Моррисон быстро вернулся в «DC», где возглавил перезапуск «Лиги справедливости» в 1996 году. Он слегка отомстил «Marvel» в первом выпуске этой серии. В книге была сцена, в которой группу злодеев казнят пришельцы, и среди тех, кто сейчас расстанется с жизнью — нужно прищуриться, чтобы рассмотреть, — два персонажа, которые невероятно похожи на Доктора Дума и Росомаху.

Может, у Моррисона на это было достаточно полномочий, а может, никто из руководителей «DC» просто ничего не заметил. По мере того как компании постепенно превращались в корпорации, такие завуалированные уколы в адрес конкурента, которые раньше служили им разменной валютой, стали появляться все реже.

«У нас из-за этого были неприятности, — признается бывший редактор „DC“ Дэн Расплер. — Пол [Левитц] нервничал, что на нас могут подать в суд. Думаю, он считал, что если позволять подобные выходки, то однажды кто-то перейдет черту и просто нарисует Росомаху в комиксе, и мы окажемся в суде».

«Мне никогда такое не нравилось, — объясняет Левитц. —

Когда мне было 12, мне еще казалось, что это круто, а потом уже нет».

Один из самых очевидных уколов в адрес конкурента появился на страницах выпуска «Лиги справедливости Европы» в 1990 году под названием «Экстремисты». Группа злодеев явно срисована с легендарных персонажей «Marvel». Убийца снов, магический демон, создан по мотивам Дормамму, врага Доктора Стрэнджа; Лорд Опустошитель похож на Доктора Дума, а Горгон — на Доктора Октопуса.

«Marvel» уже срисовали одну команду — «Верховный эскадрон» — с «Лиги справедливости», так что мы решили, что это справедливый ответ, — считает один из создателей «Экстремистов» Кит Гиффен. — Мы просто создали их и подумали, что повеселимся. И так ничего и не услышали от «Marvel». Если бы они пришли к нам и начали возмущаться, то мы бы сказали: «А как насчет „Верховного эскадрона“?»

«Я пришел в „DC“ в 1992 году, и в то время, когда какой-нибудь юный панк и такой же фанат комиксов, как я, говорил: „Эй, разве будет не здорово, если мы изобразим Экстремистов?“ — кто-нибудь другой отвечал: „Ага-а-а… хотя, наверное, это не очень хорошая идея“», — рассказывает бывший редактор «DC» Рубен Диас.

Писателям «Marvel» тоже было строго запрещено использовать в работах камео персонажей «DC».

«Уолт Симонсон использовал [альтер эго Супермена], Кларка Кента в выпуске „Тора“ [№ 341, 1984], и „DC“ это не понравилось», — вспоминает писатель «Marvel» Питер Дэвид.

Несмотря на запрет, Дэвид втайне создал свой собственный кроссовер в 1994 году и поместил Смерть, сестру Сновидения из серии Нила Геймана «Песочный человек», в одном из эпизодов выпуска «Невероятного Халка». Дэвид попросил и получил благословение Геймана и Пола Левитца, но при двух условиях: нельзя показывать ни лицо Смерти, ни ее фирменное ожерелье.

Самым дорогостоящим незаконным кроссовером стал выпуск № 5 «Лиги выдающихся джентльменов» 1999 года, которая выходила в импринте «DC». Действующими лицами были классические персонажи Викторианской эпохи, а автор — Алан Мур, бородатый британский гений, который написал самые важные серии 1980-х годов, такие, как «Хранители» и «Болотная тварь».

В конце каждого выпуска серии печатали настоящую рекламу 1800-х годов, и в выпуск № 5 попало объявление о спрее «Marvel» для вагинального спринцевания. Подтекст был довольно ясен. Мур поставил слово «Marvel» в одну строку с «вагинальным

спринцеванием».

«DC» осознали всю вульгарность этого послания и испугались, что «Marvel» захотят возмездия, так что решили переработать этот тираж в макулатуру, а в перепечатке заменить «Marvel» на «Чудо».

Отзыв тиража обошелся «DC» в десятки тысяч долларов и задержал выход выпуска № 5 на несколько месяцев, но этот шаг соответствовал консервативной позиции компании. «Marvel» вели себя более напористо и безалаберно и не упускали случая ткнуть своего конкурента в глаз, а «DC» придерживались своего золотого стандарта, по которому представляли хорошее издательство еще с 1960-х годов. Даже получив возможность уколоть своего конкурента, «DC» предпочли потерпеть убытки.

«Здорово держать высокую планку, — считает редактор „DC“ Дэн Расплер. — В компании не считали нужным заниматься этими уколами исподтишка и прочими детскими играми. Нам хотелось быть элегантными джентльменами».

И хорошо бы «DC» получше упаковать свой фарфор в воздушно-пузырчатую пленку и поправить платочек в нагрудном кармане, потому что скоро их джентльменский статус подвергнется суровому испытанию. Скоро две компании начнут закидывать друг друга грязью, как никогда раньше, и начнется самый неприятный период всей истории соперничества «Marvel» и «DC».

Глава 12. Война переходит границы

«У меня такое чувство, что мы скатились до низкого соперничества именно в присутствии Джемаса».

Художник «Дэдпула» Скотт Коблиш

«Дух соперничества, — считает писатель Питер Дэвид, — порождают те, кто стоит во главе, и в зависимости от того, кто тогда управлял „Marvel“ и „DC“, мы либо дружили, либо ненавидели друг друга».

Начало XXI столетия стало одним из периодов ненависти.

Дни лучших друзей, которые управляют разными компаниями, были сочтены — в 1996 году внезапно умер исполнительный директор «Marvel» Марк Грюнвальд, и концу 1990-х соперничество «Marvel» и «DC» ожесточилось и служило жутковатым отражением происходящих в обществе изменений. В этот период в Америке умирала последняя вежливость. Политические дискурсы достигли нового уровня неприличия с избранием Джорджа Буша-младшего. Распространение Интернета и культуры онлайн-комментариев позволило легко и дешево троллить и критиковать. В развлекательной индустрии участники реалити-шоу оскорбляли друг друга нам на потеху.

После дела о банкротстве в 1996 году «Marvel» пережили несколько темных лет увольнений, затянутых поясов и низкой морали. Само выживание компании балансировало на грани, и со всех сторон налетели стервятники и хотели обглодать остатки — даже Стэн Ли, который утверждал, что хочет купить компанию вместе с Майклом Джексоном, но которому это так и не удалось.

В связи с более насущными проблемами конкуренция отошла на второй план на несколько лет.

«Тогда деятельность „Marvel“ практически не влияла на нас, — утверждает Том Палмер-младший, бывший редактор „DC“ и сын легендарного контуровщика. — Как будто врага, с которым ты борешься, на самом деле нет. Складывалось впечатление, что в „Marvel“ все не очень хорошо организовано. Они старались хотя бы просто устоять на ногах».

Компания вышла из статуса банкрота к концу столетия, и с новым глотком воздуха пришло и новое руководство. В январе 2000 года Билл Джемас, бывший исполнительный директор

«Marvel», вернулся в компанию на должность президента, и с его приходом началась новая эпоха конкурентной вражды, какой история индустрии еще не видела.

До этого Джемас учился в Гарварде и работал адвокатом по налогам, в том числе в Национальной баскетбольной ассоциации. В первый раз он пришел в «Marvel» через компанию «Флир» по производству спортивных карточек, которую купили «Marvel».

«Билл Джемас перешел из компании по производству карточек, и когда я пришел [в 1996 году], ему было особенно нечем заняться, — вспоминает бывший издатель Ширел Роудс. — Он занимался товарами для детей, типа раскрасок, и это ни к чему не привело. Он был какой-то неугомонный и очень скоро ушел».

Джемас перешел на работу в «Мэдисон-сквер-гарден» в 1997 году, где занимался организацией мероприятей и розничной торговлей. И оттуда его вернули в «Marvel» и поставили во главе компании.

«Я помню, как работал в офисе вместе со всеми, когда пришел Джемас, — рассказывает Грегг Шигьел, художник и бывший помощник редактора „Marvel“. — Он был уже четвертым президентом за время моей работы. Джемаса представили, и в офисе зашептались: „О боже!“ — потому что и так знали его. И подумали: „Все это не к добру“».

Джемас признавался, что ни разу не держал в руках комиксы до работы в «Marvel», и был наглым и нахальным человеком, что многих отталкивало.

«Он был полон страсти и энтузиазма, и его любовь к делу была тяжелой, и чувство юмора тоже было тяжелым, — считает Боб Гринбергер, бывший редактор „DC“, которого Джемас нанял в 2001 году. — Нескольких сотрудников он высмеивал постоянно на одну и ту же тему. Он давал людям прозвища, что им надоедало. Ему казалось, что это забавно, и он не понимал, что им это очень неприятно».

Вскоре после того как Джемас принял бразды правления, он уволил Боба Харраса и повысил Джо Кесаду. Кесада родился в Куинсе, болел за бейсбольную команду «Нью-Йорк Метс» и успел поработать и в «Marvel», и в «DC». Он выглядел довольно непринужденно, был рыхловатым, носил сережку в ухе и высветлял волосы, которые укладывал колючками, а в его гардеробе футболки преобладали над костюмами. Его наняли в середине периода банкротства «Marvel» для управления почти автономным импринтом под названием «Рыцари Марвел», в котором издавали более смелые и творческие работы о бедствующих героях компании. В 1998 году Кесада нанял Кевина

Смита, режиссера фильма «Клерки», для экранизации «Сорвиголовы», а для создания восхитительно вульгарной версии «Карателя» он привлек Гарта Энниса, писателя ирландского происхождения.

Кесада и Джемас начали раскачивать компанию «Marvel», чтобы снова сделать ее великой, вытащить из финансовой ямы и расшевелить творческий застой, в котором она пребывала уже несколько лет. «Marvel» снова станет передовым издательством, каким оно было в 60-е, в дни своего расцвета.

Одним из важных пунктов их плана было возродить дух соперничества с «DC» и поднять его на новый откровенно враждебный уровень, на котором компании не были с тех пор, как Стэн Ли называл «DC» «Брендом И». «Marvel» выпускали лучшие комиксы в мире, и Джемас с Кесадой собирались сообщить об этом всем, в том числе тем несчастным ребятам в «DC».

Если такие телешоу, как «Выживший» и «Реальный мир», чему-нибудь нас и научили, так это тому, что конфликт измеряется вовлеченностью аудитории.

«Мне нравилось, когда компании открыто ненавидели друг друга, — сказал Кесада в 2002 году. — Фанатам от этого было только лучше. То есть ты уверен, что, если ты любишь „DC“, значит, ненавидишь „Marvel“. Если любишь „Marvel“, то ненавидишь „DC“»[183].

«Билл пришел из спорта, и у него был инстинкт командного соперничества, — объясняет Стюарт Мур, бывший редактор „DC“, который перешел в „Marvel“ в 2000 году. — Он хотел, чтобы фанаты выбрали сторону. И ему в самом деле нравилось подшучивать над „DC“, которые воспринимали себя слишком серьезно. Он обожал их дразнить. И обожал создавать неприятности».

В отличие от прежних президентов, которые предпочитали оставаться за кулисами, Джемас считал себя лицом компании. Он быстро превратился в Финеаса Тейлора Барнума мира комиксов — горластого зазывалу, который не упускал возможности похвастаться или громко напомнить о себе. Он регулярно проводил пресс-конференции и вел колонку вопросов и ответов в Интернете, а также при каждом удобном случае бил себя в грудь, рассказывая о достижениях компании. И одной из его излюбленных тем были выпады в сторону «безупречного конкурента». Похоже, на каждый доллар из его жалованья в 505 тысяч долларов в год у него был заготовлен какой-нибудь подкол.

Он постоянно называл «DC», чью материнскую компанию «Тайм Уорнер» недавно приобрел онлайн-гигант, «Америкой онлайн», зная, как их это раздражает.

Он постоянно клевал конкурента за низкие продажи и качество изданий и однажды заявил: «Кто-то когда-то написал правило, что книги комиксов должны быть отстойными, и наши конкуренты строго следуют этому правилу… если посмотреть на большинство их книг»[184].

Когда он увидел оригинальный фильм «Человек-паук» 2002 года, то сказал, что он настолько хорош, что «даже если бы „DC“ взялись за комиксы о Человеке-пауке, то не смогли бы его испортить»[185].

В 2001 году, когда «DC» подвергли цензуре выпуски серии «Власть» Марка Миллара с рейтингом «17+», в которых было много насилия, Джемас публично заявил, что сам опубликует эти комиксы и щедро заплатит «DC» 10 процентов авторских отчислений. Потом он уточнил, что имел в виду «10 центов».

Джемас воображал, что он новый Стэн Ли, только вел себя еще более грубо и резко, в духе XXI века. Его выходки серьезно задевали наиболее чувствительных сотрудников «DC».

«Стэн делал это элегантно. Стэн делал это так, что нельзя было обидеться, — считает Гленн Гринберг, бывший редактор „Marvel“. — Я знаю наверняка, что люди в „DC“ воспринимали все всерьез и близко к сердцу, и он и вправду задевал их чувства. Я знаю, что руководители воспринимали его слова как личное оскорбление».

Джемасу особенно нравилось подкалывать Пола Левитца, которого в 2002 году, спустя 30 лет работы в компании, повысили до должности президента и издателя «DC» после ухода Дженетт Кан. Левитц был стойким интеллектуалом, который на дух не переносил дураков. У него была репутация консервативного профессионала, который терпеть не мог, когда люди сплетничали и выносили сор из избы, — другими словами, создавал отличные поводы для недалеких шуток Джемаса.

Джемас написал вступительное слово в книге «Работа „Marvel“ 2000–2001 годов: плохие мальчики и девочки, или чудесное приключение Билла и Джо» — великолепном издании в твердой обложке, где в подробностях описан первый год работы компании при новом руководстве. В этом тексте он сослался на Пола Левитца и его руководство «DC».

«Те, кто любит его, считают, что Левитц хочет защитить своих создателей и персонажей от коммерческой эксплуатации и коррупции, которые происходят из эксплуатации СМИ, — писал Джемас. — Те, кто его ненавидит, считают, что Левитц — человек с ограниченными талантами, который не дает индустрии развиваться, потому что хочет держать под контролем ярких, талантливых создателей»[186].

Детская тяга Джемаса к соперничеству в полной мере выразилась в сатирической ограниченной серии 2002 года под названием «Марвиль». Этот комикс специально создали для того, чтобы смеяться над «DC» и их головной компанией.

В рассказе был персонаж, похожий на Супермена, — само название «Марвиль» служило отсылкой к телесериалу «DC» под названием «Смолвиль», которого родители отправили в наше время из 5002 года. Мальчик звали Кэл-Эй-Оу-Эл (настоящее имя Супермена Кэл-Эл), и он старался найти свой путь в этом мире, и все, что у него было, — это DVD-диск фирмы «Эй-Оу-Эл», на котором 100 бесплатных минут.

В серии показали всех: от исполнительного директора «Тайм Уорнер» Теда Тернера до Левитца, — что было вопиющим нарушением протокола в индустрии, где конкуренция всегда была суровой, но еще не была настолько грязной. В первом выпуске «Марвиля» на первой странице было вступление, в котором говорилось, что «знаменитым конкурентом „Marvel“ (компанией „Ди-Си комикс“) управляет человек по имени Пол Левитц, который героически борется против развития своего же бизнеса. А это немалый подвиг, ведь ему приходится иметь дело с Бэтменом и Суперменом».

«Все подумали, что раз это сделал Джемас, то с ним все ясно, — признается бывший редактор „Marvel“ Гринбергер. — Мы не приняли эту выходку всерьез, и она нас скорее смущала, чем злила».

Но у сотрудников «DC» она вызвала совершенно иные чувства.

«Джемас стал для „DC“ настоящим кошмаром, — утверждает бывший редактор „DC“ Расплер. — Он нарушал правила, джентльменское соглашение. Он переходил черту, от чего были в восторге его защитники и в ужасе его жертвы. И мы все это обсуждали».

Хотя фиглярство Джемаса раздражало многих в «DC» и им не терпелось ему ответить, работникам было строго запрещено реагировать публично. Им было сказано, что никто не будет высказываться в прессе об этой выходке с «Марвилем». Когда один из сотрудников «DC» спросил Левитца о провокациях Джемаса, тот только пожал плечами: «А что вы сделаете?»

Методы Джемаса и Кесады у многих отбили интерес ко всей индустрии, но читатели, кажется, все проглатывали, как и язвительные замечания Саймона Коуэлла в шоу «Американский идол». Новые руководители помогли «Marvel» оправиться от банкротства и таким образом спасли всю индустрию, ситуация в которой в последние десятилетия слишком зависела от «Marvel».

Через год после прихода Джемаса и Кесады семь лет спада в индустрии подошли к концу и начался плавный рост. В 2001 году «Marvel» на 6 пунктов опередили «DC» по доле на рынке прямых продаж после ничьей 2000 года. К 2002 году они уже оторвались на 11 пунктов.

«Может, [грубая игра Джемаса и Кесады] и пошла им на пользу. Они настойчиво боролись в тот момент, когда многие уже хотели списать компанию со счетов, — полагает Брайан Огастин, бывший редактор и писатель „DC“. — Бесспорно, эта борьба сплотила фанатов. Джемас старался сделать так, чтобы они чувствовали себя особенными, потому что входят в „клуб избранных“».

Продукт, несомненно, улучшился при новом руководстве. В начале работы Джемас и Кесада составили план публикаций на 20 страницах, в котором подробно описали изменения, которые хотели осуществить в «Marvel». В плане было снизить важность статус-кво и повысить качество работы.

Они хотели нанять новых создателей и сделать комиксы «Marvel» более доступными для читателей. Джемас считал, что авторы и редакторы «Marvel» слишком сильно ориентируются на фанатов и создают замкнутые сюжеты, для понимания которых требуется копить знания несколько десятков лет — «комиксы ради комиксов», как говорил Джемас.

Он жалел о том, что многим основным героям «Marvel» позволили расти и меняться. В дни выхода «Удивительного Человека-паука» № 1 Питер Паркер был ботаником-неудачником, которому все время не везло, и учился в школе. А теперь ему было за 20, он давно закончил колледж и женился на супермодели Мэри Джейн. Джемас шутил, что скоро, вероятно, выйдет рассказ о его проблемах с мужским здоровьем.

Одним из решений был запуск новой линии комиксов под названием «Алтимейт», которая освободит персонажей от их исторических сюжетов. Рассказы начнутся с самого начала, в них герои будут молодыми, а действие будет происходить за пределами канонической вселенной «Marvel». «Совершенный Человек-паук» № 1 вышел в сентябре 2000 года, и в нем происхождение героя раскрыто с современной точностью. За ним последовали «Современные Люди Икс» и «Алтимейтс» — современная версия «Мстителей» писателя Марка Миллара, на основе которой в 2012 году сняли фильм «Мстители».

Джемас и Кесада заставляли редакторов использовать возможность и публиковать рассказы, которые они раньше публиковать боялись. В то время одной из самых больших загадок вселенной «Marvel» было происхождение Росомахи, невероятно

популярного и практически неуязвимого члена команды «Люди Икс». За 25 лет существования персонажа были раскрыты лишь обрывочные факты о его прошлой жизни, отчасти потому, что ее никто не придумал. (В так и не увидевшем свет сценарии «Людей Икс» 1984 года Рой Томас и Джерри Конвей указали, что Росомаха получил металлический скелет после автомобильной аварии.) Редакторы боялись, что выход предыстории может навредить персонажу. Для решения этой проблемы не хватало лишь финансов.

«Как-то один наш финансист пришел к нам с Джемасом и заявил, что пара наших проектов прогорели, — вспоминает бывший операционный директор „Marvel“ Гринбергер. — Он сказал, что у нас будет 800 тысяч долларов дефицита, если мы ничего не предпримем. И тогда Джемас решил, что пора опубликовать происхождение Росомахи».

Мини-серия из шести выпусков под названием «Происхождение» вышла в 2001 году, и из нее мы узнаем, что Росомаха — он же Логан — родился в богатой канадской семье под именем Джеймса Хоулетта. После убийства отца он сбегает из дома. Ставка на эту историю оказалась выигрышной. Серия стала хитом и попала на вершины чартов того года.

При новом руководстве «Marvel» комиксы наполнились более взрослым содержанием. В 2001 году компания запустила «Макс» — импринт для взрослых, и в нем вышла крутейшая серия «Алиас» писателя Брайана Майкла Бендиса о женщине-детективе, на основе которой в 2015 году «Нетфликс» снимет сериал «Джессика Джонс». (Серия получилась настолько пикантной, что типография «Marvel» в Алабаме отказалась ее печатать.)

Джемас также принял спорное решение исключить «Marvel» из списка компаний, соблюдающих «Кодекс комиксов», который регулировал нормы содержания комиксов с 1950-х годов. Руководство «Marvel» отказалось платить сторонней организации за цензуру собственных книг и назвала кодекс устаревшим для XXI века и все более взрослых читателей «Marvel». К тому же в организации действовали двойные стандарты. В апреле 2001 года орган цензуры попросил «Marvel» убрать определенные слова из комиксов, но допустил употребление тех же самых слов в выпуске «Супермена».

И Джемас решил, что пора разорвать с ними отношения.

Другие крупные издатели — «DC», «Арчи» и «Дарк Хорс» — были против решения «Marvel», и в офисе «Marvel» собрали совещание.

Совещания по кодексу проводились регулярно, и на каждом присутствовали один-два представителя каждой компании. В этот

раз Пол Левитц и исполнительный редактор Майк Карлин представляли «DC», а Майкл Силберкляйт — «Арчи».

Что касается «Marvel», то у Джемаса был заготовлен сюрприз. Чтобы поводить «DC» за нос, он решил заполнить конференц-зал теми сотрудниками, которых недавно увел у «DC», несмотря на то, что они никогда не ходили на такие собрания и им нечего было там делать. Джемас затащил туда Боба Гринбергера, Стюарта Мура и бывших редакторов «Вертиго» Дженнифер Ли и Акселя Алонсо.

«Он посадил нас туда как актеров массовки, — рассказывает Гринбергер. — Билл развлекался как никогда. Он считал, что это ужасно смешно».

«Сотрудников „DC“ это раздражало, — вспоминает Мур. — Это было странное и очень неловкое собрание».

Когда Джемаса спросили, зачем он привел лишних сотрудников, он ответил, что число представителей каждой компании пропорционально ее объемам продаж.

Представители также спорили о самом содержании кодекса, и «DC» и «Арчи» хотели остаться в составе компаний, поддерживающих его. Отказ от кодекса, по их мнению, может привлечь нежелательное внимание и заставить правительство вмешаться и принять меры. Силберкляйт даже достал толстую папку с архивом комиксов, из-за которых началась кампания по борьбе с комиксами в 50-е, и пригрозил, что это может произойти снова. Левитц предостерег, что сенат может снова обратить внимание на индустрию.

«Честно говоря, Пол, меня больше пугают Стражи, чем сенаторы», — ответил ему Джемас, ссылаясь на роботов-убийц из серии «Люди Икс».

«Marvel» начали пользоваться своей собственной рейтинговой системой, и, как и раньше, «DC», которые сначала были против прогрессивного шага «Marvel», вскоре поступили так же. Они отказались от кодекса в январе 2011 года, гораздо позже всех остальных.

Противостояние компаний будет только усиливаться, но до достижения точки невозврата «Marvel» и «DC» смогут еще довольно долго сосуществовать в мире и даже обсудят публикацию продолжения одного из величайших неоконченных проектов в истории комиксов и белого кита всех фанатов — «Лига/Мстители». Эту серию начали и не закончили еще в 1983 году, когда компании не смогли договориться о сюжете и творческом направлении. Фанаты никогда не переставили надеяться, и слухи о том, что когда-нибудь эта серия будет закончена, жили многие годы, но никто ничего не обещал даже

тогда, когда «Marvel» и «DC» начали совместную работу над несколькими кроссоверами в середине 1990-х годов.

Наконец в марте 2001 года появилось официальное объявление. На конвенции в Орландо штата Флориды компании объявили, что приключения «Лиги/Мстителей» продолжатся и окажутся на прилавках в следующем году. Серию должен был рисовать Джордж Перес, который работал над ней изначально, а писать Курт Бьюсек, автор «Мстителей» и один из создателей важной и известной мини-серии «Марвелз», в которой представлен реалистичный обывательский взгляд на вселенную «Marvel».

Все эти годы «DC» и «Marvel» время от времени обсуждали возобновление «Лиги/Мстителей», но обстоятельства складывались не в их пользу.

«Люди считают, что „Marvel“ и „DC“ [задерживают выход этой серии], потому что злятся друг на друга, но это не так, — поясняет Бьюсек. — Причина в том, что компаниями владеют крупные корпорации, и именно они взаимодействуют друг с другом».

Один раз продолжение «Лиги/Мстителей» отложили в долгий ящик, потому что «Marvel» и «Тайм Уорнер» не могли договориться о мелкой международной сделке, которая, среди прочего, касалась лицензирования наклеек. Итальянскую компанию, у которой была лицензия на производство наклеек «DC», купила одна из европейских издательских компаний «Marvel», и это значило, что она не может производить наклейки «DC». В итоге компании не договорились о деньгах.

«То есть проект „Лига/Мстители“ сорвался из-за лицензии на наклейки, — продолжает Бьюсек. — Но потом грозовое небо прояснилось. Кажется, это Джо Кесада позвонил в „DC“ и сказал: „Прямо сейчас никто ни с кем не ссорится. Давайте сделаем это“.

Поскольку серию очень ждали, создатели решили вознаградить читателей за ожидание и сделать ее лучше обычного кроссовера.

„Когда мы в первый раз сели обсудить сюжет, первое, на чем мы сошлись, — это то, что не хотим создавать обычный кроссовер с одинаковым числом злодеев в каждой вселенной и заданным количеством реплик, где каждая битва кончается ничьей, — вспоминает Бьюсек. — Мы хотели, чтобы это была кадриль, где все сбалансировано, а не типовой драматический рассказ с сюрпризами. И все, как один, согласились“.

В сюжете действуют два божественных существа, которые, как в космической игре, отправляют каждую команду выполнять миссию в нескольких измерениях, где героям нужно собрать 12

важных артефактов. Герои путешествуют во вселенные друг друга, и, так как это комиксы, в ходе миссии между ними возникают конфликты.

Со времени первых парных состязаний между героями „Marvel“ и „DC“, которые казались необычными, прошло несколько десятков лет, и бывалые читатели, которые видели немало кроссоверов, уже привыкли к такому формату. Эта привычность позволила создателям немного развлечься, они добавили слой хитрых комментариев о фундаментальных различиях вселенных „Marvel“ и „DC“.

„Мы обыграли старые добрые вселенные 60-х годов так, что во вселенной „Marvel“ героям приходится несладко, и когда они побеждают, люди начинают закидывать их чем попало, — поясняет Бьюсек. — А во вселенной „DC“ Супермен — гражданин всех стран мира, а у Флэша есть собственный музей. Они практически пантеон богов“.

Когда Мстители попадают во вселенную „DC“, им тревожно от того, насколько город чистый и современный, и от того, как народ боготворит героев.

„Ну и мир, — произносит Ртуть, скоростной герой-мутант „Marvel“, когда осматривает музей Флэша. — Героев уважают, а не преследуют“.

Тем временем Супермен и Лига справедливости разочарованы тем, что Мстители, со всеми своими способностями, не смогли занять достойное место в утопии.

„Меня не впечатлили ни их мир, ни их достижения“, — ворчит Супермен.

В тексте создатели несколько раз подмигивают знающим фанатам. Лучшая реплика досталась Соколиному глазу, который заметил, что Лига справедливости удивительно похожа на команду героев „Marvel“, созданную в их честь.

„Эти неудачники — всего лишь жалкое подобие Верховного эскадрона“, — заявляет он.

Перес, который почти 20 лет ждал возможности снова заняться этим проектом, потерял голову. Когда Бьюсек спросил его, кого из нескольких десятков персонажей из Лиги справедливости и Мстителей он хочет рисовать, Перес ответил: „Всех“. И он нас не разочаровал. Он приправил эту серию подробно прорисованными страницами с таким большим количеством персонажей, что они напоминали головоломку „А где же Уолдо?“ и внушали лишь благоговейный трепет. На обложке выпуска № 3 он изобразил целых 208 героев. Это была настолько колоссальная работа, что художник заработал себе тендинит, и пришлось задержать выход выпуска № 4 на несколько

недель.

Серия закончилась на обнадеживающей ноте, и герои „DC“ и „Marvel“ выразили друг другу взаимное уважение, прежде чем вернуться обратно в свои миры. „Может, нам стоит встретиться еще“, — написано на последней странице.

Но это так и не произошло. Ни читатели, ни сотрудники компаний тогда не знали, что „Лига/Мстители“ сентября 2003 года станет последним кроссовером „Marvel“ и „DC“. Не то чтобы они не хотели продолжать сотрудничество.

После довольно успешно завершенного совместного проекта они надеялись на дальнейшие хорошие отношения. Почему компаниям не договориться и не создать еще один совместный проект о своих командах, как когда-то в 70-е?

Весной 2001 года, вскоре после официального объявления о проекте „Лига/Мстители“, Гринбергер из „Marvel“ обедал с представителями обеих компаний. Исполнительный редактор „DC“ Майк Карлин и директор по продажам и маркетингу Боб Уэйн сидели за одним столом с главным редактором „Marvel“ Джо Кесадой, президентом Биллом Джемасом и Гринбергером и пытались договориться о новых кроссоверах. Все прошло не очень хорошо.

„Думаю, они хотели получше присмотреться друг к другу и оценить, смогут ли работать вместе, и всего после одного обеда они поняли, что не смогут, — считает Гринбергер. — Они были как два враждующих государства, которые никогда не договорятся. Они просто не любили друг друга. Билл смеялся над всем в компании „DC“, а Боб Уэйн ощетинился. За обедом было очень неловко“.

Даже несмотря на то, что Гринбергер предложил отличную идею для кроссовера, в котором злодей Лекс Лютор, избранный президент во вселенной „DC“, объявит войну Латверии — родине Доктора Дума, из этой встречи так ничего и не вышло. В конце обе стороны остались недовольны друг другом и не договорились о дальнейшем сотрудничестве. Но это окажется еще не самой страшной встречей.

Из двух лиц компании „Marvel“ Кесада обычно вел себя лучше, чем Джемас, и изображал доброго полицейского на фоне своего злого начальника. Как и Джемас, он был самоуверен и любил находиться в центре внимания, так что часто появлялся в прессе, но его публичные заявления редко достигали красного уровня угрозы, как у Джемаса.

В апреле 2002 года все изменилось.

Интервью, которое давал Кесада в газете „Нью-Йорк Обсервер“, должно было послужить рекламой будущего фильма

„Marvel“ о Человеке-пауке. Вместо этого оно превратилось в одно из самых разрушительных провокационных заявлений в истории соперничества двух компаний. В интервью Кесада сделал сразу несколько резких выпадов в сторону „DC“, которые нанесут непоправимый урон отношениям компаний и охладят их, вероятно, навсегда.

„Какого хрена значит „DC“? — цитирует „Обсервер“ слова Кесады. — Пусть лучше называются „Комиксы Америка Онлайн“. Люди хотя бы знают это название. То есть у них есть Бэтмен и есть Супермен, но они не представляют, как с ними обращаться. Все равно что быть порноактером с самым большим членом, который не встает. На хрена?“[187]

Как и ожидалось, „DC“ и Пол Левитц отказались от комментариев, но сотрудники знали, что с этого момента отношения между компаниями ожесточатся.

„Начнем с того, что уже сравнение „DC“ с порноактером вывело Левитца из себя, а слова про член и про то, что они не умеют обращаться с собственными персонажами, — это грязь, которую уже не отмыть, — поясняет бывший редактор „DC“ Расплер. — Он ужасно страдал из-за этой дряни. Его это сильно ранило“.

„С тех пор отношения между компаниями уже никогда не были теплыми“, — утверждает Стюарт Мур, который тогда работал редактором в „Marvel“.

Отношения настолько охладели, что даже ходили слухи, будто „DC“ уничтожили Азраила — героя, который заменял Бэтмена и которого несколько лет назад создал Джо Кесада, — чтобы наказать главного редактора „Marvel“ и не платить ему авторские отчисления за этого персонажа. Отличная легенда, но это неправда. В 2003 году выпуск отдельной серии Азраила приостановили, потому что она плохо продавалась.

Чтобы подлить еще масла в огонь, в 2002 году „DC“ назначили Дэна Дидио вице-президентом редакции. Дидио родился в Нью-Йорке, брил голову налысо и носил седеющую бородку, а еще у него было расслабленное отношение к жизни, так что он больше походил на сотрудника „Marvel“, чем „DC“, за что один интернет-комментатор дал ему прозвище „Билл Джемас-лайт“[188]. Так у „DC“ появился яркий, агрессивный представитель, который, в отличие от Пола Левитца, не считал нужным вести себя как джентльмен. (Дверь кабинета Дидио носила вмятину от его кулака с того дня, когда он был расстроен.)

„У Джемаса и Дидио была склонность говорить грубости людям прямо в лицо, — вспоминает бывший сотрудник „Marvel“

Грегг Шигьел. — После кроссовера „Лига/Мстители“ все пошло наперекосяк. Соперничество стало очень недобрым. Оно превратилось во вражду“.

Как и Джемас, Дидио была чужда индустрия комиксов. Он построил карьеру на телевидении, в том числе на мыльных операх и анимации. И, как и Джемасу, ему были чужды неписаные правила мира комиксов и его традиции, которые диктовали, как вести себя в той или иной ситуации.

У Дидио был свой взгляд на „DC“ и на то, как исправить положение дел в компании. Как всегда, решение заключалось в том, чтобы приблизить работы компании к стилю „Marvel“ и сделать угловатых персонажей вселенной „DC“ реалистичными, яркими и живыми. С этой проблемой „DC“ пытались справиться с 60-х годов.

„Наши персонажи созданы в 1940-х, 50-х и 60-х годах, — заявил Дидио в 2005 году. — И во многих деталях они уже не соответствуют вкусам современных читателей“[189].

Одним из первых крупных проектов Дидио стал „Кризис личности“ — мини-серия 2004 года писателя Брэда Мелцера, которая раскрыла мрачных и суровых героев с новой стороны и стала одним из самых обсуждаемых проектов „DC“. В этой книге члены Лиги справедливости расследуют жестокое убийство жены Удлиняющегося человека Сью Дибни. В ходе расследования раскрываются темные тайны прошлого, например, то, как ее однажды изнасиловал злодей на борту спутника, где располагался штаб Лиги справедливости. В конце концов герои сделали преступнику лоботомию, а когда Бэтмен попытался вмешаться, ему тоже стерли память.

„Кризис личности“ вернул нас в чудесные рассказы о спутнике Лиги справедливости [1970-х годов], но это произведение было темным и зловещим, — считает бывший редактор „DC“ Фрэнк Питтариз. — Это была гиперкомпенсация. Они не просто добавили в „DC“ немного стиля „Marvel“. Они как будто не остановились на этом и решили добавить еще немного Квентина Тарантино. В произведения стала проникать эта кровища, эта сексуальность. Это произошло с приходом Дэна».

В 2005 году в иллюстрации было во всех подробностях изображено, как злодей по имени Максвелл Лорд прострелил голову чудаковатому герою Синему Жуку. Потом Чудо-женщина казнила убийцу, сломав ему шею. Эй, детишки! Комиксы!

Кроме того, Дидио и Джемас скоро померяются остроумием.

«Джемаса наконец выгнали, — рассказывает бывший издатель „Marvel“ Ширел Роудс. — Кто-то сравнил это событие с изгнанием Люцифера из рая».

За время своей работы Джемас не раз конфликтовал с розничными торговцами, так как вводил правила, которые, по их мнению, вредили их бизнесу. Он распорядился, чтобы рассказы в ежемесячных комиксах писались специально под определенный формат книг, а в 2001 году «Marvel» начали печатать комиксы под заказ, то есть как только магазин распродавал свои экземпляры выпуска, то больше не мог его заказать.

«Черт бы его побрал, — негодует Брайан Хиббс, владелец магазина „Комикс Экспириенс“. — Джемас — первый исполнительный директор издательской компании из всех, кого я знаю, который ни черта не смыслит в том, что происходит на рынке, хорошо ли там идут дела и как его действия соотносятся с логикой и здравым смыслом. Он как будто разбрасывает повсюду бомбы и дерьмо, и его вообще не заботят долгосрочные последствия собственных решений».

Исполнительный директор «Marvel» стал вмешиваться и в работу редакции, и от его мелких замечаний многие авторы просто сходили с ума. Марка Уэйда, любимого всеми фанатами писателя, уволили прямо в середине работы над успешной серией «Фантастической четверки», когда он проигнорировал указание Джемаса внезапно отправить первую команду «Marvel» на окраины города и превратить журнал в драматическую комедию.

К октябрю 2003 года многие в «Marvel» уже были настроены против него, и ему пришлось уйти. Это порадовало работников «DC», которые молились об увольнении Джемаса чуть ли не с того дня, когда он только занял свой пост. Однако его ухода/увольнения было недостаточно, чтобы восстановить отношения между компаниями. Кесада все еще работал, и пока он не уйдет, отношения так и будут прохладными.

Враждебный настрой «DC» проявился в августе 2004 года, на конвенции в Чикаго. Писатель-суперзвезда «Marvel» Брайан Майкл Бендис рассказывал о своем будущем проекте и упомянул, что мечтает создать совместный проект о Бэтмене и Сорвиголове[190]. Бендис попросил слушателей помочь ему убедить «DC» пересмотреть свое отношение к сотрудничеству с «Marvel».

«Мы пришли к руководству „Marvel“, и они одобрили проект, — заявил Бендис аудитории. — А потом мы пришли к Полу Левитцу, и он оказался против».

Вдруг из зала раздался голос:

«Вообще-то все было не совсем так, Брайан», — заявил мужчина, который появился в конце зала.

Оказалось, что это Боб Уэйн, глава отдела «DC» по маркетингу. Они с Бендисом начали спорить, к большому

удивлению (и удовольствию) собравшихся фанатов.

«Я лично попросил [Пола] пересмотреть свое мнение, — сказал Бендис Уэйну. — Он ответил мне, что причина его отказа личная и она заключается в его плохих отношениях с Джо Кесадой. А я сказал, что это не очень веский довод, что это не должно иметь значения».

«Мы выразили свою заинтересованность в том, чтобы создать комикс о Бэтмене и Сорвиголове, — настаивал Уэйн, — и заявили, что сотрудничества не будет до тех пор, пока Джо Кесада работает в „Marvel“. Это очень простое условие».

«Остался всего один человек, которого мы не хотим видеть в „Marvel“, а раньше их было два, — заявил Уэйн, имея в виду недавно уволенного Джемаса. — Если вы сможете сделать что-нибудь для того, чтобы выгнать Джо, то мы включим этот проект в свое расписание».

Бендис подтвердил, что и фанаты, и торговцы ждут эту книгу и нет причин не выпускать ее. «Вы, ребята, просто злитесь, что Джо надирает вам задницу», — продолжил он.

«Проблема в поведении Джо и в том, что он говорит в интервью, типа того в „Нью-Йорк Обсервер“, где он очевидно перешел черту приемлемого поведения», — высказался наконец Уйэн, чем закончил публичную дискуссию. Бендису осталось только в шутку пожаловаться, что он ни за что бы не пошел работать в «DC».

По мере того как разгоралось соперничество двух компаний, накалялась и борьба за таланты. «Marvel» воспряли духом, когда наконец преодолели банкротство, и начали переманивать ведущих сотрудников «DC», в том числе редактора «Вертиго» Акселя Алонсо в 2000 году (он станет главным редактором «Marvel» в 2011 году) и редактора Стюарта Мура.

«Это был смелый шаг, — утверждает бывший редактор „DC“ Том Палмер-младший. — И было достаточно грустно, что никто даже не сопротивлялся. Они не стали в ответ уводить сотрудников из „Marvel“. Они просто смирились с тем, что ребята ушли, и стали жить дальше».

Накалилась и борьба за подписание эксклюзивных контрактов с самыми яркими талантами. По такому контракту внештатный писатель или художник некоторое время мог работать только на одну компанию, а другая не могла претендовать на его творчество. За это сотрудник получал медицинскую страховку и другие льготы, а также премию за подписание договора.

Эксклюзивные контракты появились еще в первые дни работы индустрии, а с течением лет их стали заключать все больше.

Одним из первых такой договор подписал Ирв Новик в середине 1960-х. Новик иллюстрировал книги «DC» на военную тематику, которые редактировал его друг Боб Канайер, а потом получил работу в сфере рекламы.

«Канайер очень расстроился, потеряв такого художника», — утверждает историк Марк Эваньер.

«DC» смогли вернуть художника обратно, предложив ему контракт со стабильным жалованьем и фиксированным объемом работы.

«Marvel» стали предлагать сотрудникам более привлекательные условия в 1980-е годы. Определенным внештатным сотрудникам предоставляли медицинские льготы и отпуска, а еще покрывали транспортные расходы на конвенции. Некоторые художники получали премию за непрерывность — 500 долларов дополнительно, если они иллюстрировали несколько выпусков подряд.

В начале 90-х годов, когда индустрия переживала рост, цифры увеличились, потому что стало ясно, что продажи держатся на талантах, а не на персонажах. Так как было всего две основные компании, лучшие сотрудники могли выбивать из них лучшие условия.

«За талантливых авторов между нами шла невероятная борьба, особенно после того, как ребята основали отдельную компанию „Имидж“, — рассказывает бывший редактор „Marvel“ Боб Будиански.

„Около 1990 года мы начали бороться за лучших сотрудников и предлагать им эксклюзивные контракты, — вспоминает бывший редактор „DC“ Брайан Огастин. — Обе компании начали бешено гоняться за лучшими талантами“.

Ведущим создателям доставались самые сочные бонусы. „DC“ удалось переманить к себе Джона Бирна, архитектора нового образа Супермена середины 80-х годов, отчасти потому, что они обещали ему напечатать его роман ужасов. Ходят слухи, что один сотрудник попросил за свой переход в другую компанию только одно — азиатскую проститутку.

В 1990-х годах такие бонусы достигли новых высот. Талантливых сотрудников хорошо кормили и поили и предлагали им заоблачные суммы. Вместо того чтобы традиционно платить им фиксированную ставку за страницу, компания могла предложить круглую сумму — например, 5 тысяч долларов — за выпуск. А суперзвезды зарабатывали еще больше, гораздо больше.

„Я платил [художникам „Людей Икс“] Энди и Адаму Кубертам по миллиону долларов в год по их суперзвездному контракту, — признается бывший издатель „Marvel“ Ширел

Роудс. — Художники с громким именем, такие, как Джим Ли и братья Куберты, требовали больших денег, и получали их“.

Проблема „DC“ заключалась в том, что они не могли предложить столько денег, сколько было у „Marvel“. Книги „Marvel“ продавались в гораздо больших объемах, поэтому все внештатные работники мечтали сотрудничать с „Marvel“ и заработать целое состояние на авторских отчислениях.

„Когда Грег Ларок ушел [в 1993 году], мы искали художника для работы над „Флэшем“, и к нам пришел Стив Скроце и показал свое портфолио. Мы предложили ему контракт, — вспоминает бывший редактор „DC“ Рубен Диас. — Потом он ушел и, к сожалению, отправился со своим портфолио еще и в офис „Marvel“. Через пару часов нам позвонили и сказали, что там ему предложили работать над серией „Кейбл“, и он отказался от „Флэша“. Возможно, его работа над „Флэшем“ была бы более выдающейся, но за „Кейбла“ он, несомненно, получил больше денег“.

Из-за охоты за головами компаниям пришлось установить определенный уровень секретности. Когда еще не пользовались электронной почтой, сотрудников обычно переманивали по телефону. Телефонные номера стали своеобразной валютой.

„Я хотел нанять [художника „DC“] Фрэнка Квитли для работы над одним из вариантов обложки „Мстителей навсегда“ [1999 года] и нигде не мог найти его номер телефона, — вспоминает бывший редактор „Marvel“ Грегг Шигьел. — Тогда у [редактора] Мари Джевинс, которая общалась с обеими компаниями, была телефонная книга с номерами сотрудников „DC“ — список всех талантов. У всех работников „DC“ была такая книга. Такого ресурса у нас в „Marvel“ не было. „DC“ всегда были более профессиональной организацией. У них был список телефонов. А в „Marvel“ это никого не волновало. „Вот бумажка. Черкни-ка свой номер“. Так что Мари знала, что Фрэнк Квитли — не настоящее имя художника. Его зовут Винсент Дейган, и я смог связаться с ним и предложить работать над обложкой“.

„DC“ очень неохотно делились контактной информацией, — рассказывает художник Джо Сент-Пьер. — Я рисовал „Бэтмена“ вместе с контуровщиком Рэем Маккарти, который мне очень нравился. Я спросил у руководства, могу ли я получить номер Рэя, чтобы поблагодарить его за великолепную работу. А они ответили, что сами ему передадут. Я тогда работал в „Marvel“ и не мог просто так взять и предложить Рэю поработать над еще одной мини-серией. Потому что „DC“ его берегли».

Проблемы «Marvel» середины 1990-х годов немного охладили борьбу за таланты, но в начале 2000-х она возобновилась.

«Marvel» уладили свои финансовые трудности, а Дэн Дидио из «DC» решил действовать агрессивнее и проактивнее.

В 2003 году «DC» увели Гранта Моррисона, шотландца, который тогда писал «Новых Людей Икс». Еще они подписали писателя Джозефа Лоэба и художника Тима Сейла, которые в 1996 году работали над известной мини-серией о Бэтмене под названием «Долгий Хэллоуин».

В 2003 году «Marvel» удалось вернуть Криса Клэрмонта. Писателя отстранили от работы над его книгой «Люди Икс» вскоре после того, как Кесада стал главным редактором.

«Один из ребят Айка [Перлмуттера] заметил, что я активно ищу работу в „DC“, и они решили, что создатель крупнейшей франшизы „Marvel“ сам продается конкуренту, — рассказывает Клэрмонт. — И „Marvel“ сразу предложили мне новый контракт».

Клэрмонт и по сей день работает по контракту и по условиям не может работать ни на какую компанию, кроме «Marvel», несмотря на то, что он редко выполняет проекты издательства.

В течение этих десяти лет «DC» удалось заполучить сотрудника, который был на голову выше всех остальных, — Стэна Ли. Читатели и все работники индустрии были просто потрясены, когда услышали, что человек, чье имя было синонимом «Marvel» на протяжении 60 лет, будет работать в «DC» над проектом «Только представьте…», который выйдет в конце 2001 года. Серия будет состоять из 13 самостоятельных выпусков, в которых Ли заново представит происхождение главных героев «DC», в том числе Бэтмена, Супермена, Чудо-женщины и Зеленого фонаря.

Эта идея пришла в голову Майклу Услану, продюсеру фильма «Бэтмен» 1989 года и бывшему писателю «DC». На премьере этого фильма в июне 1989 года Ли общался с одним из создателей Бэтмена Бобом Кейном на тему их достижений, и Ли настаивал, что Бэтмен был бы гораздо лучше, если бы он приложил к нему руку, а Кейн заявил, что Человек-паук был бы гораздо успешнее, если бы он, Кейн, его рисовал. И тогда Кейн задумался каким мог бы быть Бэтмен, если бы его создал Стэн Ли?

Эта мысль не покидала его несколько лет, пока банкротство «Marvel» не открыло новые горизонты.

«Причина, по которой Стэн смог перейти в „DC“, — это решение [руководителя „Marvel“ Айка] Перлмуттера сэкономить деньги, — объясняет бывший издатель „Marvel“ Ширел Роудс. — Когда я там работал, я платил Стэну миллион долларов в год и знал, что люди Перельмана платят ему еще миллион, который идет не с комиксов. Перлмуттер расторг контракт, чтобы сэкономить».

Благодаря этому Стэн, проработав 60 лет в «Marvel», смог свободно выбирать, чем ему заниматься. Услан позвонил ему и рассказал свою идею.

«Было бы здорово узнать, какими были бы эти персонажи, если бы ты сам их создавал»[191], — сказал Услан Стэну.

«Черт, конечно, это было бы интересно, но у меня такие же шансы поработать над ними, как поиграть в снежки в аду», — ответил Ли.

Услан поговорил с руководством «DC», и через пару недель они все устроили. Ли будет работать в «DC». Человек, который создал вселенную «Marvel», будет писать рассказы для конкурента. Чтобы компенсировать Стэну деньги, которых «Marvel» не заплатили ему из-за расторжения контракта, «DC» предложили ему за серию миллион долларов.

Подписание контракта со Стэном стало огромным шагом для компании и попало в заголовки газет. Но так и неизвестно, что именно вложил 78-летний Ли в этот проект, кроме своего громкого имени.

«Так ли активно он в нем участвовал? — спрашивает художник Джерри Ордуэй, который рисовал „Только представьте Лигу справедливости Стэна Ли“. — Ну-у-у…»

«Мы совещались по поводу сюжета со Стэном Ли, редактором Майком Карлином и Майклом Усланом, — продолжает Ордуэй. — Мы два часа говорили по телефону о том, что будет в рассказе, а потом разговор подходит к концу и Стэн спрашивает: „Вы услышали достаточно, чтобы приступить к работе? Мне ведь не нужно вам ничего писать?“»

Карлин передал Ордуэю свои записи с этого телефонного разговора, и художник сделал эскизы, а потом нарисовал весь рассказ. Ли написал диалоги.

Серия «Только представьте» не впечатлила критиков и продавалась скромно, каждый выпуск насчитывал около 30–40 тысяч проданных экземпляров на рынке прямых продаж. Многие в «DC» тоже были не в восторге.

«Честно говоря, это был неудачный проект, — признается бывший редактор „DC“ Джоан Хилти. — Стэн как-то неестественно представил Аквамэна. Мы все считали, что он получился странным. Сама идея была забавная, но я точно не знаю, каким был настоящий мотив. Думаю, мы могли бы утверждать, что этот проект нужен был, чтобы сказать редакторам: „Ваши идеи недостаточно хороши. Нам нужен Стэн Ли“».

Кроме того, «Marvel» были недовольны, что лицо их компании работает на конкурента, и быстро составили новый

контракт, чтобы вернуть Ли. Кроме пиара, у «Marvel» была и более веская причина вернуть своего почетного редактора.

«Контракт со Стэном давал „Marvel“ права на персонажей, которых он создал, так что, расторгнув контракт, они юридически отдали этих персонажей Стэну, — объясняет Роудс. — В итоге они его вернули. Думаю, они стали платить ему 500 тысяч долларов в год, и при этом он посвящал им всего 10 процентов своего времени».

Серию «Только представьте» быстро забыли, и она осталась всего лишь интересной строчкой в истории комиксов, кажется, «DC» и сами хотели, чтобы о ней поскорее забыли. Многих персонажей, которых Ли создал для этой серии, убили кровожадные киборги в комикс-событии «DC» 2015 года под названием «Конвергенция». Что представляется правильным, учитывая, как складывались отношения между двумя компаниями в XXI веке.

Глава 13. Фильмы и телесериалы о супергероях захватывают мир

«Все взято из оригинального источника. Наш успех означает, что можно основываться на оригинале. Думаю, история подтверждает, что чем ближе вы к оригинальному духу комиксов, тем лучше. Фанаты комиксов любят их по следующей причине: потому что материал чертовски хорош».

Кевин Файги, президент «Марвел Студиос»

«К черту „Марвел“!» — раздавались возгласы в театре «Бикон» в Нью-Йорке, вызывая вздохи и одобрительные восклицания тысяч зрителей, собравшихся на премьеру фильма «Отряд самоубийц» в августе 2016 года.

Директор Дэвид Эйр вышел на сцену, чтобы представить зрителям долгожданное продолжение фильма о Бэтмене, которое сняли «Уорнер бразерс», и начал со слов, что «Отряд самоубийц» — лучший момент в его карьере. Он продолжил свою речь необходимыми в Голливуде банальными благодарностями, и в том числе поблагодарил главного продюсера Грега Сильвермана. Один слишком нетерпеливый зритель, которому надоели эти речи и который, видимо, очень хотел посмотреть на Марго Робби в коротких шортиках, выкрикнул: «К черту „Марвел“!»

Эйр замешкался, а потом схватил микрофон и крикнул в ответ: «К черту „Марвел“!» — чем вызвал возбуждение и смех всей аудитории.

Тогда внезапная реакция Эйра показалась как минимум непродуманной. А когда хлынули отрицательные отзывы на фильм (специальный агрегатор «Ротэн томейтос» показывает, что их 26 процентов), она показалась уже откровенно глупой. Но так или иначе Эйр спровоцировал одну из самых горячих — и прибыльных — дискуссий в Голливуде. Супергерои, если вы вдруг не заметили, завладели поп-культурой, и вместе с их восхождением соперничество «Marvel» и «DC» поднялось на новую ступень.

Раньше они боролись только в печати, а теперь вся многомиллиардная киноиндустрия показывает их командные преимущества и недостатки и отражает их различные философии.

«Marvel» все делает одним способом, а «DC» — другим, а зрители голосуют путем покупки билетов в кино за доллары, евро и (все больше) юани, какую же компанию с ее видением, персонажами и вселенной они выбирают. Сейчас их противостояние отражается наиболее ярко на кино- и телеэкранах по всему миру. И смена места действия произошла как раз вовремя.

Книги комиксов находятся под угрозой вымирания, потому что их покупает все меньше и меньше фанатов, и чтобы выжить, супергероям нужно было найти новый способ самовыражения. Писатель Грант Моррисон выдвинул теорию, что бумажные комиксы — всего лишь один шаг на долгом пути развития концепции супергероев, «первая ступень», которая отделяется от ракеты, чтобы запустить ее на новую высоту.

«По определению мем — это идея, которая хочет распространяться, — заявил Моррисон в интервью „Роллинг стоун“. — И [супергерои] нашли лучшее средство распространения»[192].

Это оказались фильмы.

Фильмы о супергероях определенно подняли этих персонажей на новую высоту. Теперь это самый популярный жанр, и его популярность пока не собирается уменьшаться. В этом жанре киноиндустрия собрала 1,9 миллиарда долларов в 2016 году, что составило примерно 17 процентов всего рынка (по сравнению с 0,3 процента 20 лет назад)[193]. Сейчас столько фильмов о супергероях, что персонажи, которые раньше едва ли тянули на отдельную серию комиксов, теперь запускают целые кинофраншизы. Еще в 2005 году съемку высокобюджетного фильма «Аквамен» сочли настолько абсурдной идеей, что создатели комедии о закулисье Голливуда под названием «Антураж» еще целый год об этом шутили. А теперь такой фильм выходит в прокат.

«Я чую, здесь много сучек „Marvel“!»[194]

Дуэйн «Скала» Джонсон на вручении кинопремии «Эм-Ти-Ви»

«Мы ввязались в драку „Marvel“ и „DC“. Но „Marvel“ своими блестящими успехами надирает нам зад»[195].

Дуэйн «Скала» Джонсон позднее в «Твиттере»

То, что герои в костюмах захватили большой экран, всех потрясло. Быть фанатом комиксов в 80-х и 90-х годах значило испытывать одновременно надежду и разочарование, потому что выходили объявления о больших проектах, о которых потом почему-то все забывали. В фанзинах, в том числе в «Комикс син», вели постоянные колонки новостей, где можно было узнать о том, какие экранизации сейчас находятся в работе. В 1988 году там упоминали соблазнительный набор экранизаций, в числе которых так и не вышедшие на экраны фильм про Сержанта Рока с Арнольдом Шварценеггером, ситком про Тора и боевик про Серебряного серфера[196].

Сейчас все эти проекты кажутся вполне осуществимыми, но тогда высокобюджетные фильмы, основанные на книгах комиксов, находились за гранью понимания.

Тем более по комиксам «Marvel».

В том, что касается кино и телевидения, компания потерпела столько неудач, что никак не могла считаться премиальным брендом. Из-за своих неудачных кино- и телепроектов «Marvel» сильно отстали от «DC» в этой индустрии, несмотря на все старания Стэна Ли. Он уехал из Нью-Йорка в Калифорнию в 1980 году и посвятил себя тому, чтобы пробудить у Голливуда интерес к проектам по книгам комиксов. Но так многого и не добился. У «Marvel» решительно ничего не получалось в других индустриях, так что даже создатель Бэтмена Боб Кейн смеялся, что Бэтмен завоевал и кино, и телевидение, а «Marvel» ничего не добились, как признался Стэн Ли[197].

До конца 1990-х годов Кейн был чертовски прав. Голливудская мечта «Marvel» так и не сбылась. В начале 1980-х ас научной фантастики Харлан Эллисон работал над телесериалом «Черная вдова». В 1986 году снимался фильм «Доктор Стрэндж», но после провала фильма «Золотой ребенок» с Эдди Мерфи студия свернула проект.

«Студия решила, что раз фильм про мистические способности провалился, то другой фильм на эту же тему не принесет денег», — рассказывает Карл Поттс, который тогда редактировал «Доктора Стрэнджа».

А о тех проектах, которые все-таки попали на экран, «Marvel» и вовсе хотели бы забыть.

Фильм «Говард-утка» 1986 года стал первой современной киноэкранизацией комиксов «Marvel» и собрал всего 16 миллионов в США при бюджете в 36 миллионов долларов. Это был настолько впечатляющий провал, что два руководителя «Юниверсал» передрались из-за того, кто из них виноват.

«Каратель» 1989 года со шведским простаком Дольфом

Лундгреном в роли вооруженного мстителя оказался никчемным фильмом и вышел только на DVD.

«Капитан Америка» 1992 года тоже миновал киноэкраны. Дешевый триллер — триллер, простите — режиссера Альберта Пьюна все-таки вышел на экраны благодаря успеху «Бэтмена», но его бюджет (говорят, всего 7,5 миллиона) и сценарий сильно уступали.

«Фантастическая четверка» была, пожалуй, самым громким провалом. В середине 80-х годов права на эту экранизацию приобрела немецкая компания, а производство фильма началось только потому, что права истекали в 1992 году, так как «Marvel» надеялись найти другую кинокомпанию, которой можно было бы доверить столь ценные права, особенно ввиду успеха «Бэтмена».

«Marvel» не подумали оговорить минимальный бюджет фильма в контракте, и исполнительный продюсер Бернд Айхингер умудрился снять фильм всего за один миллион долларов. Актеры, а именно Джей Андервуд и Ребекка Стааб, получали ничтожное жалованье — 3500 долларов в неделю, а кормили их на съемочной площадке бутербродами. Бюджет на спецэффекты тоже был очень скудный. Способность Мистера Фантастика растягиваться сняли одним дублем, прикрепив пустую перчатку к палке и потянув за нее.

Готовый фильм получился настолько ужасным, что «Marvel» пришлось выкупить его у студии, лишь бы он никогда не вышел. Однако пираты продавали его на видеокассетах и DVD.

С самого начала «Marvel» хотели сами экранизировать свой материал. Компания открыла собственную производственную студию в 1980 году (позднее она стала студией анимации) и основала дочернюю компанию под названием «Марвел Филмз» в 1993 году. Однако чаще всего эта компания просто перепродавала авторские права другим студиям, что снижало уровень контроля над готовым продуктом и приводило к путанице с авторскими правами.

«В 70–80-е годы у „Marvel“ было так много авторских прав, что их приходилось собирать по частям то там, то здесь, — признается бывший президент „Marvel“ Терри Стюарт. — И мы не могли ничего делать, потому что не могли вернуть свои авторские права. В то же время мы ощущали, что нельзя экранизировать наши комиксы только с помощью доступных нам самим технологий. Мы беспокоились, что нам придется потратить заоблачную сумму на проект, который может провалиться и не соответствовать стандартам. А мы не хотели ставить своих персонажей в такое положение. Вот почему мы решили снимать мультфильмы».

В 1990-е студия сняла популярные мультсериалы «Люди Икс» и «Человек-паук». Но успехи в кино обходили их стороной.

Помимо проблемы со спецэффектами, и «Marvel», и «DC» столкнулись с тем, что фильмы по книгам комиксов очень долго не уважали в Голливуде. Там укоренилось представление о том, что комиксы — для детей.

«Представление студий сильно отставало от текущего положения вещей в том, что касается растущей популярности комиксов, и не только популярности, но и возраста их читателей, — заявила бывший президент „DC“ Дженнет Кан в 2012 году. — Они не могли поверить в то, что средний возраст читателя комиксов — 28 лет. А когда я сообщала им об этом, то они приходили к выводу, что наши читатели, по всей видимости, какие-то дурачки»[198].

Это представление начало меняться с приходом молодых людей на высокие должности в Голливуде. Эти люди еще подростками читали «Возвращение Темного рыцаря» и «Хранителей» и понимали, какими сложными и качественными могут быть книги комиксов. Они уважали книги комиксов и видели их коммерческую ценность для кино. Многие режиссеры тоже были фанатами комиксов, в том числе Стивен Спилберг, который тусовался в офисе «DC», когда ему было 12 лет.

Этим людям не нужно было объяснять, что не все книги комиксов — макулатура.

Комиксы завоевали уважение киноиндустрии, когда начали генерировать деньги, которые в Голливуде уважали больше всего.

«Бэтмен» стал всемирной сенсацией, но, как и у «Супермена», его все более ужасные сиквелы приносили мало денег. Когда нелепый фильм «Бэтмен и Робин» появился на экранах в 1997 году, франшизу можно было выбросить куда-нибудь в дальний угол Бэт-пещеры и написать напоминание где-нибудь на видном месте, что даже у самых культовых героев ограниченный срок годности в кино. Фильмы по комиксам недолго проживут в Голливуде, правда?

Экранизация, которую полюбят современные зрители, должна быть такой, чтобы было непонятно, что это экранизация комиксов. «Люди в черном» — блокбастер 1997 года с Уиллом Смитом и Томми Ли Джонсом — был снят по непопулярному черно-белому комиксу, который вышел в 1990 году в независимом издательстве «Эйрсел». Позднее издательство приобрела компания «Малибу», а потом «Marvel» купили «Малибу» в 1994 году.

«Никогда не забывайте, что фильм, который все изменил, был снят по одноразоовому черно-белому рассказу, — предупреждает

художник Стив Биссетт. — Он изменил текущее положение вещей, при котором все, на что могли рассчитывать „Marvel“, — это телесериал „Халк“ и ужасный телефильм „Доктор Стрэндж“. Все, чего они мечтали добиться в кино на протяжении нескольких десятилетий, вдруг стало возможно благодаря тому, что они случайно купили».

Основатель «Малибу» Скотт Розенберг хотел продать права на экранизацию «Людей в черном» еще в начале 1990-х. И никто не хотел их покупать.

«Я позиционировал этот рассказ как книгу комиксов, но студии почему-то считали, что успех рассказа в кино зависит от успеха самой книги, — вспоминает Розенберг, ныне глава „Платинум Студиос“. — Я объяснял им, что это не так. Каждая студия отказывала мне по два-три раза».

Наконец рассказ оказался в «Сони», и успех фильма открыл многим глаза на то, какие богатые возможности кроются в комиксах. В Голливуде начали снимать больше фильмов по комиксам.

Через год студия «Нью лайн синема» выпустила фильм «Блэйд». Охотник за вампирами, которого сыграл Уэсли Снайпс, взят из почти неизвестного журнала «Marvel» под названием «Гробница Дракулы», и, как и «Люди в черном», «Блэйд» был не похож на фильм о супергероях. Главный герой не носил разноцветный костюм, и многие зрители вообще не знали, что фильм как-то связан с «Marvel».

Но фильм, который в корне изменит представление о супергероях в кино, выйдет в 2000 году.

«Marvel» и их партнеры пытались экранизировать свою самую успешную серию — «Людей Икс» — около двадцати лет. Писатель Крис Клэрмонт написал сценарий в 1982 году, а Джерри Конвей и Рой Томас предложили его студии «Орион Пикчерз» в 1984 году. И вместе со стопкой других предложений его просто отложили в долгий ящик.

«Дальше всего нам удалось зайти, когда мы встретились с Джеймсом Кэмероном [в конце 1980-х гг.], — рассказывает Клэрмонт. — Мы со Стэном [Ли] встретились с ним. Мы уже видели успех „Супермена“, а также „Бэтмена“ Тима Бёртона. Мы получили шанс запрыгнуть в этот поезд и создать фильм в неповторимом стиле „Marvel“, для чего нам нужно было найти режиссера, который мог бы сравниться в своей профессии с такими [художниками комиксов], как Дейв Кокрум, Джон Бирн и Пол Смит, и снять „Людей Икс“».

На этой встрече Ли и Кэмерон, который был большим фанатом комиксов, ушли в сторону от главной темы разговора и

стали обсуждать другую франшизу «Marvel» — «Человека-паука», и вскоре стало ясно, что «Люди Икс» Кэмерона не интересуют.

«Marvel» пытались начать сотрудничество и с другими студиями, в том числе со студией «Коламбия», но в конце концов остановились на студии «Двадцатый век Фокс» в 1993 году.

«Они считали, что единственные фильмы, которые сняли „Marvel“, — это „Каратель“ и „Блэйд“, — поясняет Крис Клэрмонт. — Они не были ужасны, но и не были великолепны. Это были обычные второсортные фильмы. У „Фокс“ были примерно такие же ожидания от „Людей Икс“. А с точки зрения „Marvel“ им очень повезло: „Ух ты! `Двадцатый век Фокс`, настоящая студия, хочет снять наш фильм! Круто!“»

С тех пор корпоративная мудрость гласит, что «Marvel» заключили ужасную сделку, и эту ошибку поняли только с годами, когда «Люди Икс» студии «Фокс» добились невероятных финансовых успехов. Но тогда цена за авторские права — 1,5 миллиона долларов и 5 процентов с продаж билетов, как указано в копии контракта от июля 1993 года, — казалась очень разумной. В то время авторские права на комиксы стоили от 100 до 200 тысяч долларов.

Проблема «Marvel» заключалась в языке, на котором был составлен контракт. Договоры об авторских правах обычно пишутся с доходящей до нелепого конкретизацией, чтобы определить, что именно получает покупатель. Формулировки именно этого контракта, согласно источникам, были, наоборот, слишком расплывчатыми, и в конечном итоге студия «Фокс» получила слишком много интеллектуальной собственности «Marvel». Короче говоря, вместо ограниченного числа Людей Икс студия приобрела всех мутантов из вселенной «Marvel» в вечное владение. Под это определение попадают не только сами Люди Икс, которых мы знаем, например Профессор Икс и Росомаха, но и десятки других персонажей из кучи разных серий «Marvel».

К примеру, Кейбл — персонаж, который путешествует во времени и технически не относится к Людям Икс, но обитает в той же вселенной, — изначально не упоминался в контракте, но по условиям «Фокс» получили право использовать это персонаж в другом фильме. (Он появился в фильме «Дэдпул» компании «Фокс».)

«В то время это были выгодные сделки, и благодаря им мы попали в мир кино. У нас тогда не было ни денег, ни опыта, — признается бывший издатель „Marvel“ Ширел Роудс. — Теперь эти сделки кажутся ужасными по сравнению с успешной экранизацией „Мстителей“ и другими фильмами. Люди, которые управляют „Marvel“, жалеют о тех сделках, но тогда они открыли

перед нами двери».

В 1990-х «Люди Икс» вообще казались сомнительным проектом. Серия расходилась миллионными тиражами каждый год, но ее название еще не стало нарицательным. Когда в 1996 году для съемки фильма наняли режиссера Брайана Сингера, в журнале «Вэрайети», который является библией шоу-бизнеса, неправильно напечатали название фильма, и заголовок гласил: «Сингер снимет фильм „Люди“ на киностудии „Фокс“.

Сингер взял эту страницу и повесил в рамочке у себя в кабинете — как ироничное напоминание о временах, когда никто не уважал экранизации комиксов.

Сценарий несколько раз переделывали, и изначально студия относилась к фильму „Люди Икс“ как к очередному рассказу о супергероях. К счастью, студия „Фокс“ согласовывала с „Marvel“ все правки. Клэрмонт, который тогда руководил редакцией „Marvel“, высказал одно важное критическое замечание.

Он спросил: чем отличаются Люди Икс? Что делает их особенными супергероями? Так это то, что они аутсайдеры, которых общество отвергло за то, что они не похожи на других. Вот что делает их интересными, и именно на этом сделан акцент в финальной версии сценария. Этот фильм не о благодетелях в костюмах, которые спасают мир. Люди Икс и гонения, которым они подвергались за то, что были мутантами, стали аллегорией любой группы людей, к которой общество относится не должным образом. Геи, представители меньшинств, да даже читатели комиксов, над которыми смеялись, — все увидели себя в Людях Икс.

Режиссер принял мудрое решение избегать любых намеков на театральность и воспринимать фильм чертовски серьезно. Одной из уступок, на которые пришлось пойти, чтобы передать темную сторону жизни изгоев общества, — это отказаться от костюмов из спандекса и одеть их в черную кожу. Это изменение разочаровало некоторых фанатов.

„Помню, как первые фотографии костюмов Людей Икс прислали в офис, — рассказывает Рубен Диас, бывший редактор „Marvel“. — Мы все посмотрели на них и подумали: „Это же не костюмы Людей Икс“. Их можно было узнать, но они были совершенно не похожи на костюмы из комиксов“.

Несмотря на то, что костюмы не соответствовали оригиналу, это пошло фильму на пользу. Актерский состав (в котором Хью Джекман в роли Росомахи и Патрик Стюарт в роли Профессора Икс) и сюжет понравились зрителям по всему миру. В первые выходные фильм собрал 54 миллиона долларов, что потрясло всю индустрию, включая саму студию „Фокс“, которая рассчитывала

примерно на 35 миллионов. Журнал „Вэрайети“ назвал коммерческий успех экранизации малоизвестного материала без участия знаменитостей „взрывным“ и „икс-ключительным“.

„Фокс“ немедленно приступила к планированию сиквелов, а успех фильма помог продвижению других фильмов с героями „Marvel“, в том числе „Сорвиголовы“ студии „Фокс“ и долго созревавшего „Халка“ студии „Юниверсал“.

Но самым громким хитом в своем жанре станет фильм с еще одним персонажем „Marvel“ — „Человек-паук“ 2002 года. Тот факт, что фильм вообще увидел свет, — настоящее чудо. Фильм попал в сети запутанной бюрократической волокиты на много лет, и ходило столько слухов о смене студии, прекращении и возобновлении съемок, что они образовали целую мифологию.

За права на Спайди в 1985 году компания „Кэннон груп“ под руководством двоюродных братьев израильского происхождения предложила 225 тысяч долларов[199]. „Кэннон“ были наиболее известны незапоминающимися фильмами 80-х годов, в числе которых „Американский ниндзя“ и „Кобра“ со Сильвестром Сталлоне. Студия неколько лет работала над фильмом, но им не хватало ясного понимания персонажа. Первые попытки напоминали дрянные фильмы про монстров, а не драму о беспокойном подростке, каким был Человек-паук. Сценарии и режиссеры менялись один за другим.

„Фильм о Человеке-пауке превратился в самую долгую катастрофу, которая начиналась на конференции в 1989 году. — „Кэннон“ уже написали 10 сценариев, один хуже другого… Каждый год появляется реклама: „Скоро выйдет `Человек-паук`, не пропустите!“ — Так вот, пропускайте, пожалуйста, пока у нас не будет хорошего сценария“[200].

Вскоре „Кэннон“ обанкротились, а права приобрела другая студия, которая еще много лет судилась с теми, кто купил права до этого. Разгребать этот бардак пришлось еще несколько лет. В конце концов такая задержка могла пойти и на пользу.

„Я работал над всеми фильмами про Человека-паука, за исключением тех, которые вышли, — рассказывает бывший главный директор „Marvel“ Том Дефалко. — Мне кажется, люди покупали права, потому что думали, что в этом что-то есть, но технологий для спецэффектов еще не хватало. И в итоге получались жиденькие работы, а не суперкрутой фильм, как мы хотели. Один из фильмов, над которым мы работали, мог принести 2–3 миллиона долларов. По сути, это был детектив. Кроме паутины, в нем особенно не было спецэффектов. Скорее, это была человеческая драма“.

В конце 90-х годов проблему с правами наконец решили, и

Человек-паук обосновался в студии „Коламбия“. Фильм поступил в производство, где режиссером стал Сэм Рэйми, а главного героя играл Тоби Магуайр. Рэйми справился не только со спецэффектами, убедительно показав, как Человек-паук прыгает по стенам Нью-Йорка, но и сумел отразить трогательную неловкость Питера Паркера и его донкихотские ухаживания за соседкой Мэри Джейн (Кирстен Данст).

Премьера „Человека-паука“ состоялась в мае 2002 года, и фильм побил все рекорды, собрав 115 миллионов долларов только в США. Эта сумма превысила рекордные кассовые сборы всех времен на 26 процентов.

„Придется придумать новое слово, потому что это больше чем просто потрясающий результат, — заявил директор исследовательской компании „Эй-Си-Нильсен“ в 2002 году. — Это настолько много денег, что трудно представить, насколько высокую планку они установили“[201].

Успех „Marvel“ теперь контрастировал с „DC“, у которых не было общепризнанного мирового хита после „Бэтмена“ 1989 года. Зато в 1997 году компания представила аудитории фильм „Сталь“, в котором играет крепкий баскетболист Шакил О’Нил в доспехах.

„DC“ по-прежнему верили, что их персонажи приживутся на экранах. Еще в 80-е годы президент „DC“ Дженетт Кан стала проводить меньше времени непосредственно в редакции и больше в Лос-Анджелесе в поисках контрактов в кино и на телевидении.

„Помню собрания в редакции, когда Дженетт вернулась из Лос-Анджелеса и рассказала нам, что „Уорнер бразерс“ рассмотрели „наш сад персонажей“. Мы были так взволнованы, — рассказывает бывший редактор Майкл Юри. — К этому моменту стало понятно, что персонажи созрели для того, чтобы выйти в другие СМИ“.

Время было настолько подходящее, что, когда материнская компания „DC“ — „Уорнер комьюникейшнз“ — объявила о слиянии с медийным гигантом, корпорацией „Тайм“, в 1989 году, „DC“ попали под управление кинокомпании „Уорнер бразерс“, а не издательства.

За десять лет случилось несколько побед и поражений. (Сестры Вачовски, режиссеры „Матрицы“, работали над „Пластичным человеком“ в середине 90-х, но фильм так и не вышел.) Скоро стало понятно, что „DC“ нужно выбрать более агрессивную тактику, если они хотят повторить успех „Людей Икс“ и „Человека-паука“ „Marvel“.

„До того момента, как „Marvel“ начали снимать фильмы о супергероях, компания „Уорнер бразерс“, наш главный проводник

на пути в кино, не задумывалась, что вообще-то „DC“ таит в себе много сокровищ, и, возможно, это не только Супермен и Бэтмен“[202], — заявила Дженетт Кан в 2012 году.

„Уорнер бразерс“ боялись, что без успешных фильмов о персонажах „DC“ они потеряют целое поколение фанатов, которое в этом случае достанется „Marvel“.

„Мы этого не позволим“[203], — заявил исполнительный директор „Уорнер бразерс“ Кевин Тсюджихара в 2003 году и настоял на том, чтобы студия начала нанимать сценаристов для экранизации фильмов „DC“.

„Marvel“ оставались достаточно гибкой компанией, где у руля стояли Перлмуттер и Арад, а „DC“ были неповоротливым корпоративным бегемотом, и из-за бюрократии трудно было снимать фильмы.

Так что первые подвижки „Уорнер бразерс“ к экранизации персонажей „DC“ превратились — с одним исключением — в череду второсортных фильмов, которые почти ничего не собрали. В 2004 году Хэлли Берри сыграла женщину, которая обрела суперспособности, когда ее воскресила кошка. Критикам „Женщина-кошка“ решительно не понравилась, и единственным положительным моментом во всем этом стала свобода для игры слов на кошачью тему в газетных заголовках. „Я этот фильм не понимяу“, — мурлыкал один. „Нужно стерилизовать“, — гласил другой[204]. В фильме „Константин“ по комиксу импринта „Вертиго“ о британском маге-курильщике сыграл явно не подходящий на эту роль Киану Ривз. „„V“ значит Вендетта“, который вышел в 2006 году, очень сильно отличался от оригинальной серии комиксов Алана Мура и Дэвида Ллойда.

Успешной работой „Уорнер“ стал следующий фильм про Бэтмена. После того как критики закидали камнями предыдущие два фильма, „Бэтмен навсегда“ 1995 года и „Бэтмен и Робин“ 1997 года, студия решила двигаться в другом направлении. Больше никаких Бэт-сосков и никаких „холодных“ шуточек в исполнении Шварценеггера. Франшизе Бэтмена нужно было новое позиционирование, чтобы убрать из образа героя театральность, так же как фильм Тима Бёртона 1989 года стер из памяти бестолковый телесериал 1966 года.

Студии нужен был директор, который уважительно отнесется к материалу и заставит зрителей всех возрастов снова полюбить Бэтмена.

Британец Кристофер Нолан сделал имя благодаря психологическому детективу „Помни“ и криминальной драме „Бессонница“. Когда он узнал, что „Уорнер бразерс“ ищут нового режиссера для фильма про Бэтмена, он сразу же отправился к

президенту студии Алану и Хорну и сказал: „Послушайте, как я хочу снимать этот фильм“[205].

Всего за 15 минут режиссер изложил подробное видение, в котором описал абсолютно все, от Бэт-мобиля до доспехов, которые будет носить герой. Хорн нанял Нолана практически там же, в кабинете.

Нолана больше всего вдохновлял „Супермен“ Ричарда Доннера. Нолан хотел рассказать уникальную историю происхождения героя, как в том фильме.

„Больше всего я хотел рассказать историю Бэтмена, которую сам никогда не видел, ту, которую хотели увидеть все фанаты, — историю о том, как Брюс Уэйн становится Бэтменом, — признался Нолан. — В его мифологии было много интересных пробелов, которые можно было додумывать самим и привносить в историю Брюса Уэйна свое собственное видение“[206].

В главной роли фильма „Бэтмен: Начало“ сыграл Кристиан Бэйл, который подробно показал, как юный Брюс тренируется и становится супергероем. На своем пути он сталкивается с Пугалом (Киллианом Мёрфи) и своим бывшим наставником Ра’с аль Гулом (Лиамом Нисаном).

Перед выходом фильма в июне 2005 года студия провела маркетинговую кампанию, благодаря которой потенциальные зрители поняли, что эта новая глава никак не связана с предыдущим фильмом Джоэла Шумахера и что она представляет новое, более классное видение Бэтмена.

„Бэтмен: Начало“ показали сотрудникам „DC“, а президент Пол Левитц произнес вступительную речь.

„Он сказал, что это один из фильмов, который снят как надо и которым можно гордиться, — вспоминает бывший редактор „DC“ Том Палмер-младший. — Что зрителям он понравится и что его поймут самые разные люди“.

Фильм собрал приличную, если не рекордную, сумму. В первые выходные сборы составили 49 миллионов долларов. Однако самое важное достижение этого фильма — не прибыль компании „Уорнер бразерс“. „Бэтмен: Начало“ задал тон будущих фильмов „DC“.

Мир Нолана не был похож на оптимистичный и красочный мир „Супермена“ Ричарда Доннера. Это было темное, жестокое одноцветное место, где полно продажных копов, а герои говорят глубоким гортанным голосом, как в фильме „Бэтмен: Год первый“, который снял Фрэнк Миллер в 1987 году.

„Мрачная и суровая“ тональность, которая пронизывала комиксы с 1980-х годов, проникла и в фильмы и вскоре стала преобладающей эстетикой. И это стало напастью для тех, кто

снимал другое кино. Когда следующим летом прошла премьера „Возвращения Супермена“, фильм холодно приняли как зрители, так и критики за то, что он был слишком похож на работы о Супермене Ричарда Доннера. „Возвращение Супермена“ снял Брайан Сингер, который бросил работу над франшизой „Людей Икс“ из-за спора о деньгах и начал работать с „DC“. „Возвращение Супермена“ вышло всего через месяц после фильма „Люди Икс: Последняя битва“, и партизаны „Marvel“ были рады позлорадствовать, что сборы фильма о мутантах в два раза превысили сборы фильма о Супермене.

Единственная победа, которую принесло „Возвращение Супермена“ в конкурентной борьбе, — это то, что „Marvel“ нарушили протокол, поместив объявление о премьере в своих комиксах, что ужасно не понравилось марвел-зомби. Стэн Ли уже однажды обжегся на этом, когда в 1966 году в комиксах „Marvel“ появилась новость об утреннем субботнем мультике про Супермена. Ему потом пришлось печатать в комиксах объяснительную записку.

В 2008 году Нолан вернулся. И тьма вместе с ним. В „Темном рыцаре“ перед нами предстает мир, в котором правят насилие и преступность, а жестокий герой, почти фашист в тяжелых доспехах, восстанавливает справедливость. Режиссер представил очень сложное видение, и для многих оно стало мерилом уровня фильмов о супергероях, которые набирали популярность. Фильм цепляет потрясающей игрой Хита Леджера в роли психопата Джокера, которая принесла актеру „Оскара“ за лучшую роль второго плана — первый „Оскар“ фильма о супергероях.

В то время как „DC“ создавали новый мир супергероев в фильме „Бэтмен: Начало“, „Marvel“ предпринимали решительные шаги по отвоеванию своих авторских прав, которые навсегда изменят мир супергероев.

С момента своего основания в Голливуде в 1993 году компания „Марвел студиос“ занималась в основном передачей авторских прав на персонажей „Marvel“ другим студиям, а потом просто ждала, когда начнут поступать деньги, которые зарабатывались в основном на постановочных фильмах. Доходы от самих фильмов были, безусловно, скромными. Сообщается, что за фильм „Блэйд“ компания заработала 25 тысяч долларов грязными, а за первые два фильма о Человеке-пауке — 62 миллиона долларов.

В 2003 году у Дэвида Мейзела возникла идея. Мейзел был выпускником Гарварда, вращался в узких голливудских кругах и успел поработать с бывшим главой „Диснея“ Майклом Овицом и суперагентом Ари Эмануэлем, чей образ лег в основу пробивного

персонажа Джереми Пивена в фильме „Антураж“. Мейзел связался с „Marvel“ и пообещал увеличить их кассовые сборы, и ему назначил встречу Айк Перлмуттер, который вместе с Ави Арадом управлял „Marvel“.

Идея Мейзела была проста: что, если „Марвел студиос“ сами будут снимать фильмы, которые будут делаться именно так, как они хотят, и выходить именно тогда, когда нужно? Фишка в том, что во всех фильмах действие будет происходить в одной и той же киновселенной и каждый следующий фильм будет дополнять предыдущий — как у Джорджа Лукаса в „Звездных войнах“. Это будет кинематографический эквивалент непрерывной вселенной „Marvel“, которая уже существовала в книгах, где все происходило по закону: „Если в одной книге сгущаются тучи, значит, в следующей пойдет дождь“.

Бережливый Перлмуттер и консервативные директора „Marvel“ были настроены скептически, но в начале 2005 года дали плану зеленый свет. Вскоре компания заключила договор на финансирование с банком „Меррилл Линч“, по которому получила 525 миллионов долларов на производство десяти фильмов в следующие восемь лет, которые будут в основном о персонажах, на которые „Marvel“ еще никому не передавали авторские права[207]. Даже давних фанатов комиксов этот проект не впечатлил. Кто такой, говорите, этот Шань-Чи? И кого волнует Соколиный глаз, чьей суперспособности дети учатся в летнем лагере? А Ник Фьюри? Разве они уже не пытались снять то же самое в 1998 году, когда получился этот ужасный телефильм с Дэвидом Хассельхоффом?

Разочаровало это фанатов или нет, но зато по этому договору „Marvel“ могли наметить собственный курс с минимальными рисками. Единственное, что компания теряла, — это права на второсортных персонажей.

К счастью для „Marvel“, конфискатор за этими героями так и не пришел. Первый самостоятельный фильм „Marvel“ — „Железный человек“ — превзошел даже самые оптимистичные предсказания и открыл череду успешных проектов студии, которая продолжается и по сей день.

„Marvel“ снова получили права на этого персонажа у компании „Нью лайн“ в 2005 году и первый фильм сняли о нем, отчасти потому, что глава студии Ави Арад с детства больше всех любил именно его. Герой, о котором слышали немногие за пределами индустрии комиксов, не подавал больших надежд. Еще меньше надежд подавал Роберт Дауни-младший, который больше всего был известен тем, что лечился в реабилитационной клинике.

„Не волнуйтесь. Мы будем очень счастливы, если выйдем в ноль и продадим побольше игрушек“[208], — сказал тогда член совета директоров „Marvel“ Дэвиду Мейзелу.

Но вряд ли в Голливуде принимали когда-либо более удачное решение. Дауни вместе с режиссером Джоном Фавро придал фильму легкости своим образом самодовольного богача, который строит высокотехнологичный боевой костюм.

Забавный тон повествования сразу же выделил „Железного человека“ на фоне остальных фильмов о супергероях, особенно фильмов конкурента.

„Marvel“ решили, что лучше снимать про малоизвестных персонажей, которые хотя бы поднимают настроение, чем про темных героев, как у „DC“, которые ненавидят самих себя и живут в кошмаре, — объясняет Джефф Мост, голливудский продюсер, который в числе прочего экранизировал книгу комиксов „Ворон“. — Пафос „DC“ создает определенную интригу, но на пару часов погрузиться в темноту не так приятно, как посмеяться с друзьями над хорошим фильмом и поесть попкорна».

Роберт Дауни-младший прибился к лагерю «Marvel». У него было в запасе несколько слов для «Темного рыцаря», своего конкурента, который вышел тем же летом 2008 года, что и «Железный человек». Дауни охаял соперника за его претенциозный театральный тон.

«Это не то, чего я хочу от фильма, — заявил Дауни. — Он настолько высокоинтеллектуальный, что без высшего образования в сюжете не разберешься. Знаете что? К черту комиксы „DC“. Это все, что я могу сказать, и все, что я думаю»[209].

«Железный человек» со своим фирменным коктейлем из захватывающих действий, интересных персонажей и тонкого юмора наконец осуществил мечту, которую преследовал Стэн Ли на протяжении 30 лет. Он вывел ту особую формулу, которая делала комиксы «Marvel» особенными, и точно передавал устоявшиеся традиции. Железный человек выглядел и вел себя так же, как в комиксах. Его происхождение осталось неизменным. Его группа поддержки была точно такой же. (Единственное отступление: дворецкого Джарвиса превратили в бестелесный компьютерный интеллект, чтобы он не слишком походил на Альфреда, дворецкого Бэтмена.) Это был настоящий крик души «Marvel» — после стольких неудачных попыток сохранить исходный материал в экранизациях. Например, из образа Карателя выбросили все, что в нем было узнаваемого, в том числе костюм, и превратили его в обычного героя боевика. В «Капитане Америке» 1992 года злодей-нацист Красный череп почему-то стал

итальянцем.

Начиная с «Железного человека» в каждом фильме «Marvel» старались передать саму суть персонажа и как можно более строго придерживаться оригинала. «Marvel» доверяли своим комиксам. Студия привлекала редакторов и авторов разных серий в качестве консультантов по сценарию, потому что мудро считала, что те, кто общается с персонажами каждый день, знают их лучше всех. Издательство «Marvel» работало как научно-исследовательская лаборатория на протяжении более 50 лет, проверяя идеи и концепции, и было бы глупо игнорировать полученные данные.

«Капитан Америка: Первый мститель» передал все бойскаутское очарование героя и мудро перенес события во времена Второй мировой войны, несмотря на возражения тех сотрудников, кто считал, что это отпугнет юных зрителей. Они даже умудрились то тут, то там включить в фильм Тора так, что зрители его не осмеяли.

К лучшему это или к худшему — но, судя по сборам, к лучшему, — «Марвел студиос» стали штамповать фильмы один за другим, как «Дженерал моторс» производит машины. Каждый фильм построен на определенной детализации, так что зритель знает, чего ему ждать.

Это нисходящий метод, похожий на тот, каким пользовались их конкуренты «DC», когда создавали комиксы в 1960-х годах, и он может служить сдерживающим фактором для создателей фильма. Режиссеров нанимают для того, чтобы они воплощали видение «Marvel», а не свое собственное. Внешнее впечатление и внутренние ощущения, которые вызывают фильмы «Marvel», сильно отличаются, но при этом они органично вписываются в одну вселенную.

Как это произошло с комиксами в их ранние годы, фильмы «Marvel» стали самостоятельным, сильным брендом. Если вам понравились предыдущие работы «Marvel», то, вероятно, понравятся и следующие. Уже того факта, что фильм снимает «Marvel», достаточно, чтобы гарантировать продажи.

«Стэн однажды сказал мне [в 1970-х годах], что он представлял себе будущее „Marvel“ похожим на „рекламное агентство“, как он это называл, — вспоминает писатель и редактор „Marvel“ Денни О’Нил. — Если бы он мог это переписать, то скорее назвал бы это „синергией“, где все держится на всем. Так что вы идете не просто на фильм о супергероях, вы идете на фильм „Marvel“. У „DC“ все не так. Вы идете на „Бэтмена“, а не на фильм „DC“. У нас же вы идете на фильм потому, что его сняли „Marvel“».

С другой стороны, «DC» не привязаны к одной строгой интерпретации своих персонажей, и у них больше свободы действий. В результате такой персонаж, как Бэтмен, может одновременно существовать в различных итерациях в разных СМИ. В субботних утренних мультфильмах он безобидный герой в плаще, в «Лего-фильме» саркастичный шутник, а в трилогии Нолана о Темном рыцаре он жестокий мститель.

«Мы не применяем ко всему один и тот же универсальный подход, — заявила президент „Ди-Си энтертейнмент“ Диана Нельсон в 2014 году. — Наш путь — сочетание нужного персонажа и нужных талантов, которые работают над ним разными выразительными средствами»[210].

Недостаток такого подхода заключается в том, что «DC» не являются таким же сильным и цельным брендом, как «Marvel». Если вы, например, сходили на фильм «Женщина-кошка» и он вам понравился (допустим, с вами уже что-то не так), то вам нечего больше посоветовать. Все, что остается делать, — это ждать следующего фильма о супергероях «DC» и надеяться, что работа режиссера и атмосфера фильма вам понравятся.

Бессистемный подход хорошо работает тогда, когда персонаж и видение конкретного режиссера хорошо сочетаются, и тогда на выходе мы получаем продукт типа фильма «Бэтмен: Начало». Когда это не так, то мы получаем осечку вроде «Зеленого фонаря» 2011 года, который, как сказал кто-то из «Уорнер бразерс», лучше всего преподносить как глупый боевик.

Еще «Marvel» гораздо более дисциплинированна. Благодаря успеху «Железного человека» студия уверенно объявила о том, что в работе еще четыре фильма, которые выйдут в течение трех лет. (С тех пор это расписание менялось несколько раз, и фильмы уже должны выйти до 2019 года.)

«Я думаю, „Marvel“ делают так специально, — утверждает Хью Джекман, который сыграл Росомаху. — Чем больше планируешь, тем больше получается».

Это правда. Отчасти благодаря своим успешным фильмам в августе 2009 года «Marvel» объявили, что их покупает «Дисней» за целых 4 миллиарда долларов. Для сравнения: еще в 2003 году компанию «Marvel» оценивали в 400 миллионов долларов. В то время некоторые в финансовом мире думали, что «Дисней», должно быть, сошли с ума, раз покупают компанию, чьи авторские права, например на Людей Икс, принадлежат другим компаниям. После новости о покупке акции «Диснея» упали.

Но и «Дисней», и «Marvel» верили в перспективы совместной работы над персонажами, авторские права на которых пока были в руках у «Marvel». Группе стажеров поручили прочитать комиксы

«Marvel» и посчитать их. Они насчитали более 8 тысяч книг.

Неважно, были ли оставшиеся персонажи настолько же хороши, как Человек-паук, но зато эта сделка дала «Marvel» маркетинговые и торговые возможности «Диснея» и положила конец их зависимости от сторонних киностудий. Так что хорошие новости обещали стать еще лучше.

«Уорнер бразерс» и «DC» узнали об этом событии только постфактум, и гиганту в сфере развлечений пришлось придумывать способ догнать «Marvel». «DC» подумывали реорганизовать компанию к своей 75-й годовщине в 2010 году, но из-за дела с «Диснеем» им пришлось поторопиться.

Через месяц после объявления о сделке компания «Уорнер бразерс» сообщила и свою новость. Она объявила, что усилила контроль над «Ди-Си комикс», поместив издательскую компанию в другую группу под названием «Ди-Си энтертейнмент», которую создали «для извлечения максимального потенциала из бренда „DC“». После реструктуризации «DC» переехали из Нью-Йорка, где располагались три четверти века, в Бербанк штата Калифорнии, из-за чего сотрудником пришлось решать, хотят ли они вместе со своими семьями переехать на запад.

«Было бы неискренне утверждать, что мы не думали о [продаже „Marvel“], — признался председатель и генеральный директор „Уорнер“ Барри Майер в 2009 году. — [Объявление о сделке] только подтвердило нашу веру в то, насколько большую ценность представляет „DC“»[211].

А теперь перевод: у нас сотни персонажей, которых нам пора бы уже монетизировать, потому что мы отстаем от «Marvel».

Однако «DC» беспокоились, что реорганизация компании не приведет их к объединению усилий в пользу выпуска фильмов. Всему миру казалось, что стратегия компании состоит в том, чтобы слепо подражать «Marvel», не имея четкого плана действий.

«Вот в чем проблема: все фильмы „Marvel“ — это единое предприятие, которое тщательно координируется, — считает писатель Питер Дэвид. — У них все взаимосвязано со всем. Я не могу с уверенностью сказать, что „DC“ тщательно продумывают, что они делают в кино. Возможно, конечно, но я бы не ручался за это своим домом».

Отчасти «Марвел студиос» так дисциплинированны потому, что у них есть тот, кому видна вся будущая перспектива, — руководитель производства Кевин Файги. Он больше похож на фаната комиксов в костюме, чем на скучного директора. Файги — фанат «Звездных войн» и комиксов, и у него такая большая коллекция фигурок, что ему пришлось разместить ее в отдельном сарае, который он построил на заднем дворе. Он работал над

«Людьми Икс» в 2000 году, а потом «Marvel» взяли его к себе. В 2007-м он уже стал главой студии в возрасте 33 лет. Он быстро начал управлять планами студии и построил кинематографический мир «Marvel».

Для сравнения: у кинопроектов «DC» вообще не было единого руководства. Их фильмами о супергероях занимались разные директора из «Уорнер бразерс». «DC» оказались неспособны определить свое видение вселенной супергероев, когда Кристофер Нолан завершил свою самостоятельную трилогию о Бэтмене и начал работать над другими проектами. «Marvel» создали свой собственный мир, образы персонажей и задали общий тон повествования уже с первого фильма «Железный человек», а у «DC» до сих пор не было фильма, на который можно было бы равняться в будущих проектах.

Это положение вещей изменится с выходом «Человека из стали» в 2013 году — нового образа Супермена от режиссера Зака Снайдера — фильма, который разделил аудитории зрителей и критиков ровно пополам. Некоторым темный, задумчивый, одноцветный образ классического героя показался свежим. Другим совершенно не приглянулся отталкивающий, жестокий образ, созданный Снайдером, и они окрестили снайдеровский мир «DC» «вселенной убийств».

Несмотря на равнодушный прием, «Уорнер бразерс» решили взять видение Снайдера за основу (может, просто потому, что им некогда было искать новое видение, а еще одно воплощение героя было уже лишнее). В октябре 2014 года студия объявила об амбициозном проекте — сразу нескольких фильмах о супергероях, которые будут выходить до 2020 года и действие которых будет проходить в киновселенной, созданной Снайдером в фильме «Человек из стали». Снайдер стал де-факто творческим руководителем вселенной «DC». Зрители стали ждать фильмы про Флэша, Аквамена и Чудо-женщину, помимо прочих.

Это объявление было похоже на отчаянную попытку повторить успех «Marvel» — но с одним разительным отличием. Вместо того чтобы представлять героев одного за другим и каждому выделить отдельный фильм, как сделали «Marvel», студия решила сразу же выпустить фильм про Бэтмена и Супермена вместе, а затем объединить всех основных героев в «Лиге справедливости» — и оба эти фильма снял Снайдер. Кажется, «DC» слишком спешат ворваться в свою киновселенную.

«Люди думают, что мы просто копируем стратегию „Marvel“, которые выпустили „Мстителей“, — заявила президент „Ди-Си энтертейнмент“ Диана Нельсон в 2010 году. — У нас же совсем другое представление об очередности выхода фильмов. И дело

даже не в том, чтобы соединить все фильмы в одно последовательное повествование. Мы думаем, что у нас отличные рассказы и персонажи, каждый из которых заслуживает самостоятельной интерпретации, и именно на этом мы делаем акцент»[212].

Не все на это купились.

«Кинематографическая вселенная идеально иллюстрирует соперничество, в котором „DC“ ведут себя так: „Ой, нам нужно сделать то же самое, но нельзя, чтобы все видели, что мы делаем то же самое, потому что тогда все поймут, что мы просто за ними повторяем“, — объясняет аналитик индустрии Милтон Грипп. — „DC“ не могли начать с второстепенного персонажа, а потом продолжить по нарастающей, как поступили „Marvel“ с Железным человеком, так что они начали с двух самых важных персонажей, потому что им надо построить киновселенную, но они хотят отличаться от „Marvel“.»

Однако «Marvel» казалось, что своим планом «DC» обязаны их успеху.

«Не думаю, что они делали бы то же самое, если бы у нас ничего не получилось, так что для меня это только подтверждение нашего успеха, — говорит Кевин Файги о фильмах „DC“. — Это всегда очень мило».

«DC», по крайней мере официально, не теряли уверенности. Был выявлен один конкретный случай пропаганды, когда «DC» ответили семикласснику, который написал в «DC» письмо и спросил, как «DC» планируют соревноваться с «Marvel», если «Marvel» очевидно выигрывают.

В декабре 2013-го «DC» ответили, что «Marvel» впереди, потому что могут работать с разными дистрибьюторами, в то время как у «DC» дистрибьютор всего один — «Уорнер бразерс». «Мы не хотим хвастаться (а что мы тогда сейчас делаем?), — говорилось в письме, — но наши фильмы опережают фильмы „Marvel“ по продажам»[213].

Это было странное оборонительное хвастовство, особенно в ответ на негативный комментарий от подростка по имени Спенсер, но никто не мешал «DC» верить в то, во что они верили. Следующий фильм послужит проверкой их заявки на превосходство, причем в невиданных прежде масштабах.

«Бэтмен против Супермена: На заре справедливости» сначала должен был быть обычным сиквелом «Человека из стали», но после равнодушного приема первого фильма сюжет решили изменить и добавить в него Бэтмена. После всех переносов студия объявила, что фильм выйдет 6 мая 2016 года.

Из-за этой даты фильм должен был выйти одновременно с

фильмом «Marvel», которые объявили эту дату еще в июне 2013 года, до того, как стало известно название. Ситуация усугубилась, когда «Marvel» объявили, что этот фильм будет называться «Первый мститель: Противостояние», и это будет долгожданное продолжение полюбившегося зрителям второго фильма — «Другая война». Попытки «DC» и «Marvel» взять друг друга на «слабо» взволновали фанатов.

Несколько месяцев ни одна из сторон не переносила премьеру.

«Мы первыми забили этот день, — рассказывал тогда Файги в интервью журналу „Эмпайр“. — То, что делают другие и где, нас всегда мало волновало. Мы просто сделаем вид, что не обратили внимания, и покажем людям то, что, как мы думаем, им понравится»[214].

«DC» признались, что, когда переносили премьеру на эту дату, надеялись, что «Marvel» не успеют закончить фильм и перенесут свою. Когда стало ясно, что третий «Капитан Америка» «Marvel» выйдет вовремя, «Уорнер бразерс» уступили и сдвинули премьеру «Бэтмена против Супермена» на 25 мая 2016 года.

«Похоже, наши прогнозы нас подвели»[215], — признался президент по внутреннему распределению Дэн Феллман в 2014 году.

Еще одно очко в пользу «Marvel».

> «Я думаю, что Бэтмен и Супермен выходят далеко за пределы фильмов о супергероях, потому что они Бэтмен и Супермен. Они вам не какой-нибудь однодневный Человек-муравей, без обид, чем бы он ни был»[216].
>
> *Режиссер фильма «Бэтмен против Супермена» Зак Снайдер*

> «Хочу ли я сказать что-нибудь в ответ „DC“ и Заку Снайдеру? Я читаю некоторые комментарии… и думаю: „О, спасибо, Зак. Здорово. Очень оригинально“. Но я бы сказал, что мы делаем что-то оригинальное по-своему… [Мы по крайней мере] не пытаемся снять фильм, как у Кристофера Нолана, только лучше»[217].
>
> *Звезда фильма «Капитан Америка: Противостояние» Себастиан Стэн*

Но для «Уорнер бразерс» все задержки и переносы стоили того, потому что, по словам генерального директора «Уорнер бразерс» Кевина Тсюджихары, было важно, чтобы фильм «Бэтмен

против Супермена» «был очень близок к оригинальному материалу»[218]. «Человек из стали» был неудачным, и из-за него студии пришлось немного поменять свои планы на всю вселенную, потому что если и сиквел будет неудачным, то что тогда? Тогда «Уорнер бразерс» и «DC» так и будут сидеть со своим списком фильмов, которые наобещали на много лет вперед, и не будут знать, в каком направлении им двигаться. Если ты даже с Бэтменом не можешь справиться, то как экранизировать «Аквамена»?

К несчастью для «Уорнер бразерс», «Бэтмен против Супермена» не оправдал ожиданий. Студия отталкивалась от трех фильмов Нолана о Бэтмене, потом они добавили несколько острых моментов от Зака Снайдера и немного неуместных замедленных кадров, а потом еще немного неуместных замедленных кадров. Юмор был несмешным и черным, сюжет бессмысленным, а великое противостояние двух героев и вовсе занудным. В этом фильме на баночке с мочой Лекса Лютора написали «бубушкин персиковый чай», и она каким-то образом участвует в сюжете. В этом фильме у злодея настолько сложный план действий, что он немедленно рушится, когда малейшая деталь идет не так. В этом фильме Бэтмен и Супермен перестают драться насмерть, когда выясняют, что их мам зовут одинаково.

Критика, которой этот фильм подвергся в прессе, была гораздо жестче той, которую герои отпускали в фильме в адрес друг друга. «Вонючее ведро разочарования»[219], — писали в «Вокс». «Это так же весело, как разбить фарфоровую раковину себе об голову»[220], — заметили в «Нью-Йорк таймс». Фильм заработал целых восемь премий «Золотой малины», которые выдаются самым отстойным фильмам года.

Не помогло делу и то, что скоро выходил всеми ожидаемый фильм «Первый мститель: Противостояние». Даже несмотря на то, что «Уорнер бразерс» отказались от премьеры в тот же день, фильмы все равно были связаны. Почти в каждой статье и рецензии сравнивались два этих фильма, что совершенно не шло на пользу «Уорнер бразерс». Зрители тоже были вынуждены сравнить эти фильмы и прийти к выводу, что им больше нравится фильм «Marvel».

«Противостояние» — это повесть о супергероях, которые оказываются по разные стороны баррикад после того, как правительство принимает закон о регулировании деятельности супергероев. В фильме задаются вопросы о пределах героизма и власти правительства. Намек на политический резонанс не был особенно откровенным или глубоким, но по сравнению с «Бэтменом против Супермена» фильм больше напоминал

«Великого диктатора» Чаплина.

Заставить своих же героев драться друг с другом было рискованным шагом для «Marvel», и, как это часто происходило за долгую историю конкуренции компаний, они приняли его отчасти благодаря «DC». Когда «Уорнер бразерс» объявили о выходе «Супермена против Бэтмена», режиссеры «Противостояния» Джо и Энтони Руссо решили создать нечто большее, чем очередной приключенческий фильм. Они начали агитировать Кевина Файги создать фильм, не похожий на предыдущие.

«Когда они объявили о выходе „Супермена против Бэтмена“, [Файги] сказал: „Вы чертовски правы, ребята“, — рассказал Джо Руссо в 2016 году. — Нам нужно было сделать с материалом что-нибудь эдакое, чтобы не потерять зрителей»[221].

Потеря аудитории была реальной угрозой, и основной причиной была, вероятно, скука. К тому времени, как в мае 2016 года вышли «Люди Икс: Апокалипсис» (студии «Фокс»), зрителей уже достали бесконечные фильмы о супергероях, которые уже больше десяти лет выходили без перерыва почти каждые два месяца. Студии испугались, что фильмы надоели зрителям, поэтому каждый фильм, который выглядел как очередная история происхождения того или иного героя, рисковал так и остаться незамеченным зрителями, которые что-то такое уже несколько раз видели. (Очень остроумно: «Новый Человек-паук-2».)

«Дэдпул» студии «Фокс», появившийся на экранах в феврале 2016 года, стал отличным противоядием от этих одинаковых фильмов. Фильм рассказывает о саркастичном убийце с мечом и держится как раз на том, что зрители уже знакомы со многими фильмами по комиксам и легко узнают отсылки к другим работам в рамках жанра. Было почти невозможно высидеть еще один серьезный фильм о происхождении супергероя после того, как ты увидел злобно хихикающего Дэдпула, который пытается переехать злодея на ледозаливочной машине.

«DC» почувствовали, что ветер переменился, но к тому времени, как уже выходил их следующий фильм, было уже поздно. «Отряд самоубийц» — ядреный коктейль из злодейки Харли Квинн, убийцы Крока, Дэдшота и других — должен был выйти через четыре месяца после «Бэтмена против Супермена». Говорят, что из-за провала предыдущего фильма руководители «Уорнер бразерс» испугались, что фильм получится таким же мрачным, и постарались привнести в него немного света и легкости.

Работа над фильмом велась довольно беспорядочно, отчасти из-за плотного графика. Сценарист Дэвид Эйр, который снял

военную драму «Ярость» с Брэдом Питтом в 2014 году, закончил сценарий «Отряда самоубийц» за шесть недель. Нужно было успеть закончить фильм вовремя и запустить рекламу. И снова оказалось, что, в отличие от «Marvel», «DC» не хватает контроля над собственным производством.

«Успех Файги сводится к тому, чтобы правильно выбрать тон повествования на стадии написания сценария, — утверждает продюсер Мост. — Обычно в кинопроизводстве заботятся о качестве сценария и не назначают даты выхода фильма, если сценарий еще не готов к производству. Многие кинематографисты, работавшие над фильмами „DC“, утверждали, что им нужно было придерживаться даты выхода, обведенной в календаре, даже если сценарий еще не был готов».

«Отряд самоубийц» оказался вторым провалом «Уорнер бразерс» за год (хотя показал довольно приличный результат по кассовым сборам). Критикам и блогерам абсолютно не понравилось то, что они увидели, и их ярость только усилилась от того, что «DC» снова подсунули им лимон. Ни сюжета, ни развития персонажей и все та же мрачность, что и в «Бэтмене против Супермена». В довершение ко всему пресса фильм тоже не пощадила.

«„Отряд самоубийц“ ужасен, — писал журнал „Вэнити Фэйр“. — Не на шутку ужасен. Непростительно ужасен. Не так ужасен, как бывает в результате неудачи, когда создатели честно старались реализовать амбициозный проект, но им не удалось. А просто ужасен»[222].

Фанаты супергероев, которые надеялись, что этот фильм наконец-то вытащит тонущий корабль «DC», разочаровались. Расстроенные партизаны, болеющие за «DC», даже написали петицию с требованием закрыть сайт «Ротен томейтоз» за слишком жестокие отзывы, и распространили в сети нелепые слухи о том, что «Дисней» якобы подкупил критиков, чтобы они поливали грязью все фильмы, которые выпускает не «Marvel»[223].

Эйр вначале защищал «Отряд самоубийц» и написал в «Твиттере»: «Я люблю этот фильм и верю в него». Несколько месяцев спустя, в январе 2017 года, он написал о фильме более откровенный посмертный отзыв, в котором признался, что у фильма были «недостатки». Он заявил, что хотел бы перенестись на машине времени назад и сделать Джокера (в роли которого в паре кадров появляется Джаред Лето) главным злодеем и «создать более основательную завязку».

Слишком поздно. Ударную волну от провала «Отряда самоубийц» было трудно сдержать или не заметить. В сентябре 2016 года бывшая сотрудница «Уорнер бразерс» под псевдонимом

Грейси Ло написала открытое письмо Кевину Тсюджихаре с обвинениями в том, что он разрушил вселенную «DC». Анонимная сотрудница назвала «Отряд самоубийц» «крушением поезда» и «полным неуважением к персонажам». В письме она задавала вопрос, почему Зака Снайдера, который произвел на свет два выкидыша фильмов о супергероях, до сих пор не наказали за его неудачи, в то время как рядовых сотрудников запросто увольняют.

Вскоре студия приняла меры и предприняла энную попытку наконец направить киновселенную «DC» по нужному пути. Студия тихонько замяла объявление о том, что выйдет две части «Лиги справедливости», и оставила одну, и постаралась переделать сценарий так, чтобы мир «DC» больше не называли «вселенной убийств».

В сентябре 2016 года «Уорнер бразерс» повысили Джеффа Джонса, главного креативного директора «DC» и бывшего помощника Ричарда Доннера, до более важной обязанности — контроля над кинопроизводством. Джонс — продуктивный писатель и отвечал за многие популярные серии комиксов «DC» за последние несколько лет, в том числе те, которые возродили популярность Зеленого фонаря и Аквамена. Кроме того, «Уорнер бразерс» также попросили контролировать кинопроизводство Джона Берга, и они вдвоем стали заниматься этой работой на постоянной основе. Наконец-то у кинопроизводства «DC», как и у «Marvel», появились ориентиры.

«Такое ощущение, что в прошлом „DC“ считали, что их фильмы темные и мрачные, и это делает их особенными. Невозможно заблуждаться сильнее, — признался Джонс в интервью „Уолл-стрит джорнал“. — Их отличают надежда и оптимистичный взгляд на жизнь. Даже в Бэтмене есть такой проблеск. Если бы он не думал, что сделает завтрашний день лучше, то он бы перестал бороться»[224].

Посмотрим, помогут ли «DC» эти изменения спасти свою вселенную от медленного и грустного падения в бесполезность. (Один хороший знак: в начале 2017 года сценарий фильма про одного из самых значимых для Джонса персонажей — Флэша — полностью переписали.) Тем временем «Marvel» продолжает свою череду успехов. Возможно, в мире найдется место для успехов обеих компаний.

«Может, я наивен, но мне кажется, что по некоторым данным можно полагать, что они не соревнуются друг с другом, — считает Саймон Кинберг, продюсер „Дэдпула“ и „Дней минувшего будущего“. — Думаю, они стоят друг друга. Думаю, причина, по которой сейчас этот жанр самый масштабный, в том, что и те, и

другие хороши. Интерес продолжает расти, и комиксы выходят за пределы книг и проникают в массовую культуру. Пока они снимают хорошие фильмы, это идет им на пользу».

Для «DC» снимать хорошие фильмы пока проблематично — и, возможно, так и будет, пока они резко не сменят курс, которому следовали на протяжении последних лет. Но одна область, в которой герои компании действительно процветают, — это телевидение.

С выходом «Стрелы» на канале «Си-Даблъю» («CW») в 2012 году «DC» удалось построить маленькую уютную телевселенную, которая позднее разрослась при помощи сериалов «Флэш», «Легенды завтрашнего дня» и «Супергерл».

В прошлом «DC» уже достигли скромных успехов на телевидении, когда выпустили хит 90-х «Лоис и Кларк: Новые приключения Супермена» и совместный проект «Супербой», но сейчас их персонажи пользуются бóльшим спросом на малом экране, чем когда-либо.

Причины просты. У персонажей есть встроенное качество — известные имена, и этот актив становится в Голливуде все важнее, где только по этой причине удалось выпустить фильм «Команда А».

Технологии тоже не стояли на месте. Раньше было невозможно создавать киношные спецэффекты в рамках бюджета телесериала. В большом сериале «Тайны Смолвиля» о юном Супермене даже ввели знаменитое правило: «Никаких лосин и никаких полетов», — и вместо этого отдали предпочтение лучшей проработке сюжета. А теперь большинство спецэффектов вполне доступно. Например, в сериале «Флэш» добиваются эффекта бега со скоростью света с помощью размноженных на компьютере кадров.

«Супергерл», «Флэш», «Стрела» и «Легенды минувшего будущего» пересекаются и образуют единую мини-вселенную «DC». Эти сериалы похожи — в них одна и та же непринужденная атмосфера и захватывающий приключенческий сюжет. Все персонажи живут в одном и том же мире и иногда пересекаются друг с другом.

Но когда речь заходит о всеобъемлющей стратегии «DC», сериалы не имеют ничего общего с фильмами. Флэш, который каждую неделю появляется на канале «Си-Даблъю», — совсем не тот, что появился на большом экране в фильме «Бэтмен против Супермена: На заре справедливости». И мир Готэма, который каждую неделю показывают в сериале на канале «Фокс», тоже никак не связан с фильмом. Вселенная «DC» достаточно большая, чтобы вместить несколько интерпретаций, и, может, так даже

лучше. Зрители, которым не понравилась мрачная «вселенная убийств» Снайдера, могут просто переключиться на телесериалы, которые, вероятно, им понравятся больше.

Такой подход обеспечивает гибкость и возможность предлагать совершенно разные рассказы. Кроме того, так легче увидеть, какая концепция не работает.

«Marvel» избрали прямо противоположную стратегию и поместили все свои теле- и кинопроекты (за исключением некоторых) в одну и ту же вселенную. Компания надеется, что если вам понравились «Мстители», то вам понравятся и «Агенты ЩИТ» — сериал «Эй-Би-Си» с Кларком Греггом, который играет агента Фила Колсона и в фильмах.

У проекта был довольно приличный запуск в 2013 году благодаря эффекту ореола вышедших фильмов. Пилотную серию посмотрели 12,1 миллиона зрителей. Но со второго эпизода рейтинги упали на 30 процентов и продолжили уменьшаться.

Потеря интереса зрителей выявила недостатки единой вселенной «Marvel». Из-за связанности с фильмами сериал выглядел маленьким по сравнению с ними. (И огромный бюджет на съемку первого сезона не исправил ситуацию.) Когда Колсон упоминает события из «Мстителей» или Сэмюэл Л. Джексон появляется в паре эпизодов в роли камео, зрители думают, что лучше бы посмотрели полноценный фильм «Marvel» на DVD.

Следующие проекты «Marvel» будут более успешными. Еще в 2013 году они заключили договор с компанией «Нетфликс» на съемку пяти сериалов про более реалистичных персонажей, таких, как Сорвиголова, Джессика Джонс, Железный кулак и Люк Кейдж.

Эта идея пришла в голову Джефу Лоэбу, который раньше работал писателем в «DC» и «Marvel», а сейчас является главой «Марвел ТВ». Наблюдая за климатической битвой в «Мстителях», он поинтересовался, что сейчас происходит в других районах Нью-Йорка. Он подкинул эту идею студии «Нетфликс», и новый проект стал логичным продолжением фильмов «Marvel». Персонажи будут представлены в отдельных приключенческих сериалах, которые затем перейдут в мега-кроссовер под названием «Защитники».

Сериалы «Нетфликс» получились на удивление взрослыми и смелыми и заслужили признание критиков за остроумный сценарий и жестокие сцены сражений.

«Думаю, одна из особенностей, которая отличает нас, скажем, от нашего конкурента, в том, что события у нас разворачиваются в реальном, приземленном мире, — заявил Лоэб в интервью „Энтертейнмент уикли“. — Мы всегда говорим, что у нас есть

пятый Защитник, и это сам Нью-Йорк»[225].

Книги стали ужасно популярны, и успех телесериалов и фильмов по ним позволил фанатам отпраздновать победу. После стольких лет насмешек за любовь к никому не интересным супергероям теперь они оказались в центре внимания популярной культуры. Супергерои стали популярны во всем мире и превратились в многомиллиардный бизнес. Но, как это часто бывает в индустрии супергероев, все равно не ясно, получают ли создатели заслуженное вознаграждение за свои творения.

И «Marvel», и «DC» выплачивают создателям авторские отчисления, когда их персонажи появляются в кино или сериале, хотя размер этих отчислений зависит от проекта, персонажа и самого создателя.

Отслеживать, кто именно что придумал за все эти годы и многочисленные выпуски комиксов, невероятно важно, особенно в наше время, когда самый незначительный персонаж может превратиться в героя блокбастера. Несколько лет назад «DC» наняли специального сотрудника, чтобы он просмотрел все опубликованные книги «DC» и отследил первое появление каждого персонажа, чтобы четко определить его создателей. Это поручение заняло у сотрудника несколько лет.

Многим в индустрии комиксов нравится, что Голливуд стал одержим их работами, но им не всегда нравится конечный результат. По почте приходят чеки на разные суммы, и нигде не объяснено, за что именно эти деньги. За игрушку? За контейнеры для завтраков?

Иногда эти суммы удивляют, а иногда разочаровывают.

«Когда вышел фильм „Зеленый фонарь“, в котором был [мой персонаж] Киловог, то ответственный за авторские отчисления в „DC“ сообщил мне, что [писатель] Лен Уэйн получил 500 тысяч долларов за Люциуса Фокса, которого сыграл Морган Фриман в фильмах о Бэтмене, и что я тоже получу шестизначную сумму, — рассказывает писатель Стив Энглхарт. — В итоге фильм оказался неудачным, и я получил примерно 10 тысяч баксов».

«Самая большая сумма, которую я когда-либо получал, — это частичные отчисления за фильм „Константин“, — вспоминает Стив Биссетт, один из создателей Константина. — Мне пришел чек на 45 тысяч долларов».

В некоторых случаях авторы наблюдали, как упал процент авторских выплат, когда права на персонажей стали более востребованы. Использование персонажа, которое стоило 500 долларов в сериале 1993 года «Лоис и Кларк: Новые приключения Супермена», теперь стоит 300 долларов в сериале «Супергерл».

Это падение может быть связано с объединением «Ди-Си

энтертейнмент» и отказом от выдачи прав другим компаниям.

«Одна компания не обязана платить второй столько же, сколько бы платила при наличии между ними посредника — независимой компании, — так что это очевидная выгода для „DC“», — считает один художник.

В другом случае за появление персонажа в «Супермене» соавтор получил 5 процентов от суммы в один миллион долларов, которую студия заплатила «DC» за авторские права, то есть 50 тысяч долларов. К тому времени, когда вышел «Человек из стали», стоимость авторских прав, видимо, подешевела до 760 тысяч долларов, потому что автор получил всего 38 тысяч.

Так рассчитываются выплаты за персонажей по условиям, написанным в 1980-х годах. Художникам и писателям, чьи творения впервые появились раньше, повезло не так сильно. Многим вообще ничего не достается, а кому-то выплачивают гонорар. Создатель Болотной твари Берни Райтсон получил всего 2 тысячи долларов, когда его персонаж попал в фильм.

Дэвид Мишелини, один из создателей Джеймса Роудса, или Железного патриота (которого сыграл Дон Чидл в «Железном человеке» и «Мстителях»), признался, что знал, что не получит «ни денег, ни признания» за своих персонажей.

«Но ведь никто под дулом пистолета не заставлял меня создавать новую интеллектуальную собственность, — рассуждает он. — Я взрослый человек и знал, что делаю, и у меня нет никаких законных оснований жаловаться. Позже я создавал персонажей — [врагов Человека-паука] Венома, Карнажа — уже по контракту, в котором оговорены авторские права, и я получил немного денег за футболки, игрушки и тому подобное».

«Marvel» и их новый владелец «Дисней» осознают ценность своей вселенной персонажей. Несколько лет назад конгломерат стал пытаться выкупить авторские права у создателей за фиксированную сумму.

«За последние десять лет „Marvel“ пересмотрели многие из этих договоров и лишили создателей их прав, — рассказывает писатель Рон Марс. — Если бы мне принадлежало 1,5 процента чего-либо в фильме, то начались бы трудности с определением прав. Так что они составили новые договора и назначили новые отчисления. В новом контракте все очевидно: ты получаешь столько-то, если персонаж появляется в фильме, и столько-то, если из него делают игрушку. По крайней мере они составили четкую структуру».

Некоторые создатели не спешили подписывать новый контракт.

«Marvel» связались со мной в 2010 году. Они не очень много

предлагали, — рассказывает Носенти. — Я как раз была на комик-коне, и там был то ли Уолт Симонсон, то ли Крис Клэрмонт, и я спросила: «Вы тоже получаете эти письма?» А они ответили: «Ага, только ничего не подписывай».

Глава 14. Соперничество перемещается с прилавков в зал заседаний

«Это конкуренты! Они и не должны хорошо отзываться о нас и о том, что мы делаем. И наоборот»[226].

Том Бревоорт о «DC»

С 1960-х годов в обеих компаниях многое изменилось. Индустрия комиксов, хорошо это или нет, заметно выросла. Много воды утекло с тех пор, как «Marvel» и «DC» были маленькими семейными компаниями, которые изо всех сил старались получить хоть какую-то прибыль. Теперь они стали корпорациями. И «Marvel», и «DC» — всего лишь отдельные шестеренки в составе многонациональных корпоративных машин, которые ценятся не за прибыль от издательской деятельности, а за огромную библиотеку авторских прав.

«DC» уехали из Нью-Йорка, который считали своим домом еще с тех времен, когда издатель купил Супермена у двух ребят из Кливленда за 130 долларов, и обосновались на Западном побережье, чтобы лучше встроиться в структуру «Уорнер бразерс энтертейнмент». «Marvel» выросли из одного маленького офиса по соседству с журнальным издательством в дочернюю компанию «Диснея», которая оценивается в 4 миллиарда долларов. Чтобы сделать эту цифру понятной для коллекционеров, можно представить 14 337 экземпляров самого первого выпуска «Фантастической четверки» в отличном состоянии[227].

Единственное, что не меняется, — это соперничество двух самых громких имен в мире супергероев. Большое внимание по-прежнему уделяется охоте за талантливыми сотрудниками, мероприятиям и рыночным играм. Так как персонажи стали кумирами всего мира и стоят миллиарды долларов, то ставки в этой игре сейчас выше, чем когда-либо.

«Мне кажется, что соперничество накалилось до предела, — считает Милтон Грипп, аналитик индустрии и генеральный директор „Ай-Си-Ви-Ту“. — Конкуренция очень заметна и сильна, и, если поговорить с руководителями, ее даже можно почувствовать. Она заложена в ДНК этих компаний. Она выходит

за пределы одного человека».

Аудитория фанатов комиксов, которая начала раскалываться в 1960-е годы с появлением «Marvel», стала еще более поляризованной. Этот раскол, который проявлялся несколько десятков лет назад в спорах на детских площадках, сейчас перешел на новый уровень, когда с помощью соцсетей стало легче кидаться друг в друга камнями. А успех фильмов дал мощный импульс для выбора стороны. И снова самым важным вопросом стал выбор: «Marvel» или «DC»?

«В „Фейсбуке“ и „Твиттере“ сидят люди, которые говорят: „Если тебе нравятся фильмы `Marvel, то тебе не могут нравиться фильмы `DC`, и наоборот, если тебе нравятся фильмы `DC`, то тебе не могут нравиться фильмы `Marvel`“, — объясняет художник Джерри Ордуэй. — Эта странная полярность напоминает политику, в то время как все это создавалось ради забавы и развлечения».

Несмотря на корпоративные поглощения, образы компаний остались прежними. «Marvel» — вечный неформал, а «DC» — элегантный консервативный дядюшка, который пытается выглядеть молодым и современным.

Но корпоративная структура изменила продукты компаний и их методы ведения дел. Безудержная погоня за квартальными доходами, подгоняемая Уолл-стрит, на сокращающихся рынках периодических изданий вынудила «Marvel» и «DC» отказаться от невыгодных занятий. Теперь ничто не выходит за рамки поиска такой важной краткосрочной прибыли.

«Самые большие изменения произошли в „DC“ только тогда, когда заставили уйти Пола Левитца [в 2009 году], — считает Ордуэй. — Пол был последним элементом, благодаря которому „DC“ — мне страшно это говорить — оставалась гордой самостоятельной компанией».

«Пол не подпускал корпорацию ближе чем на расстояние вытянутой руки ни к чему в компании, от использования авторских прав и до бесконечности, — рассказывает розничный торговец Брайан Хиббс. — Думаю, он знал, что если впустить корпоративных ребят, которым на все наплевать, то они просто все разрушат. Они будут относиться к „DC“ как к банковскому счету, и сейчас именно это и происходит».

В прошлом корпоративные владельцы не обращали внимания на дела издательства и участвовали только в самых важных изменениях, например, если у Супермена был новый костюм. Но когда они поняли, что все, что угодно — даже глупый говорящий енот, — может стоить миллиарды долларов, они усилили надзор. Активы нужно защищать.

«Теперь они видят деньги во всем. Что угодно можно превратить в мультик или телесериал, — считает бывший редактор „DC“ Фрэнк Питтариз. — Когда я там работал в 2014–2015 годах, однажды мы получили письмо от [президента „Ди-Си энтертейнмент“ Дианы Нельсон] или ее помощников. И там было что-то типа: „Эй, ребята, как здорово отправиться в это приключение. Ура, комиксы. Пожалуйста, не забывайте, что комиксы служат основой для других продуктов, например видеоигр. Вот почему вы здесь“. Меня это взбесило, потому что комиксы являются самостоятельной формой искусства. Не надо мне говорить, что я просто маленькая часть твоего бизнеса».

В настоящее время обе компании работают под руководством редакционных систем, почти как в 60-е годы при Джулиусе Шварце и Морте Вайсингере. Прошло то время, когда писатели «Marvel» в 1970-е могли написать рассказ под воздействием каких-нибудь галлюциногенных веществ, и он бы вышел, если бы был сдан вовремя.

«Сейчас руководство больше вмешивается в работу, скажем так, — признается писатель Рон Марс. — Когда я начал работать над „Зеленым фонарем“ в начале 90-х, я сам придумывал, каким будет новый Зеленый фонарь [Кайл Райнер]. Сейчас такое просто невозможно представить. Кто-то стоящий выше по карьерной лестнице обязательно будет серьезно вмешиваться. Раньше это была творческая работа, где можно делать все, что угодно, а сейчас куча людей стоит и смотрит тебе через плечо».

О чем корпорации забыли, так это о том, что многомиллиардные персонажи, которых они так яростно охраняют, когда-то были созданы художниками, которые носили штаны, запачканные чернилами, и наслаждались свободой творчества. Сегодня в новостях индустрии сплошные рассказы о трениях, которые возникли из-за редакционного вмешательства, и больших художниках, чьи книги становятся от этого вмешательства только хуже.

«Нынешний режим в „DC“ гораздо более строгий, — считает писатель Питер Дэвид. — Людям приходится постоянно все переделывать. Сначала что-то одобряют, а потом отменяют решение. Сегодня это уже не лучшее место для творчества. Я не знаю, почему их так волнует статус-кво. Предполагаю, они волнуются, что компании уже около 75 лет и кто-нибудь из нынешних сотрудников их подведет».

«Раньше было общеизвестно, что в „DC“ лучше платят, там лучше медицинская страховка и другие бонусы, — рассказывает один редактор „Marvel“. — Мы пришли к согласию, что платой за большую зарплату является то, что вам придется иметь дело с

Дэном Дидио, что не очень здорово».

«Marvel», видимо, тоже образовали корпоративную структуру, которая была в «DC» в 1960-е.

«Вместо творчества в „Marvel“ теперь корпоративная структура. Это старая модель [Джулиуса] Шварца, при которой редакторы за все отвечают, а писатели просто заполняют пропуски, — считает писатель Стив Энглхарт. — Ты говоришь нам, что хочешь написать, мы говорим тебе, что ты можешь написать, ты говоришь нам, что будет в первых 12 выпусках, мы говорим, что придется поменять, а потом ты идешь и пишешь».

Необходимость строгого надзора отчасти объясняется увеличением числа событий. Когда-то, в 80-е, события происходили раз в год, а сейчас они происходят постоянно (по крайней мере в «Marvel»), причем одно плавно перетекает в другое и каждое обещает быть все более интересным.

Только в 2014 году «Marvel», помимо прочего, подарили читателям «Первородный грех», в котором обещали «открыть шокирующие подробности обо всех главных героях „Marvel“, „Ось“, которая „все изменит!“, и „Смерть Росомахи“ — единственное событие за десять лет, связанное с „Людьми Икс“.

В том же году у „DC“ вышли „Супермен: Обреченный“ („супер-событие, которое вы ждали“) и „Конец будущего“, который, по заявлению компании, „навсегда перевернет историю“ вселенной „DC“.

И так обе компании выпускали и выпускали события — переоцененные и конфликтующие друг с другом, почти всегда одновременно и с подозрительно похожими сюжетами.

В 2016 году „DC“ выпустили „Ночь людей-монстров“ о Бэтмене. Вскоре „Marvel“ анонсировали событие 2017 года под названием „Монстры на свободе“.

Но самые поразительные сходства можно обнаружить в событиях 2015 года. В то лето „Marvel“ и „DC“ активно рекламировали свои мега-события — рассказы о могущественном злодее, который строит свой мир из нескольких частей миров из разных измерений. Рассказ „DC“ называется „Конвергенция“, и он вышел в апреле, а рассказ „Marvel“ — „Секретные войны“, — вышел в мае. Читатели не смогли не заметить сходства. В журнале „Тэк таймс“ даже напечатали статью с заголовком: „Являются ли „Секретные войны“ „Marvel“ и „Конвергенция“ „DC“ одним и тем же рассказом?“

Вообще-то да.

„Когда „DC“ работали над „Конвергенцией“, я обсуждал с „Marvel“ мини-серию „Секретные войны“, которая так и не вышла, — вспоминает писатель Рон Марс. — Я подписал [договор

о неразглашении] с обеими компаниями, а потом понял, что это один и тот же рассказ! Насколько мне известно, это чистая случайность. Я, конечно, не собирался никому ничего рассказывать, но полагаю, что они не знали, что собираются напечатать один и тот же рассказ. Об этом знали несколько человек, которые общались с обеими компаниями, но никто ничего не сказал“.

„Идея сюжета неплохая, так что неудивительно, что раз она пришла в голову одному, то могла прийти и другому, — считает писатель и художник Кит Гиффен. — „Marvel“ придумывают „Противостояние“, „DC“ — что-то еще. Это здоровое соперничество“.

Битва событий 2011 года стала довольно суровой из-за наглой рекламной кампании „Marvel“, которую они запустили в ответ на кампанию „DC“. Так как этим летом „Marvel“ как раз выпускали „Страх во плоти“ — серию-кроссовер, которая продолжала предыдущий кроссовер под названием „Осада“. А „DC“ активно продвигали „Флэшпоинт“ — большое событие с Флэшем в главной роли, которое шло ноздря в ноздрю по продажам со „Страхом во плоти“. Как обычно, обе сюжетные линии разворачиваются в основной мини-серии, которую дополняют специальные вставки в других комиксах, — чтобы читатели познакомились с комиксами, которых еще не видели, и начали их читать.

На эти вставки „Marvel“ и нацелились. Издатель сделал розничным торговцам интересное предложение. Издательство пришлет им редкий вариант издания выпуска „Страха во плоти“ № 6, которое, конечно же, будет продаваться дороже обычного, за каждые 50 вставок „Флэшпоинта“, которые продавцы вынут из комиксов и отправят им по почте. То есть „Marvel“ открыто просили торговцев испортить товар конкурента.

„В это экономически трудное время [мы] считаем своим долгом оказать любую помощь“[228], — саркастически заявил издатель „Marvel“ Дэвид Гэбриел в пресс-релизе.

„Marvel“ уже совершали похожие попытки годом ранее, когда предлагали редкий выпуск „Дэдпула“ за 50 выдернутых вкладок „DC“, чтобы подпортить кроссовер конкурента под названием „Темнейшая ночь“. В ходе этой акции розничные торговцы прислали им „десятки тысяч“ вкладок, вероятно, выдернутых из пачек непроданных комиксов „DC“, которые валялись на складах.

„Я думаю, это просто смешно, к тому же великолепно иллюстрирует тот факт, что компании по-прежнему ненавидят друг друга и готовы ткнуть друг другу в глаз при первой же возможности, — утверждает Грипп. — „Marvel“ не ставили себе

целью распространить свой ограниченный выпуск для продажи. Они хотели показать, что „DC“ потерпели неудачу, и тогда я был уверен, что они своего добьются. „Marvel“ пытались сделать вид, что продукты „DC“ настолько ужасны, что не продаются и так и лежат у торговцев на складах, а мы якобы хотим им помочь, чтобы поддержать рынок. Это была гениальная схема“.

По другой настолько же гениальной, но еще более грязной маркетинговой схеме „Marvel“ поглумились над планом „DC“ сделать 52 разных варианта обложек „Лиги справедливости Америки“ № 1 (апрель 2013-го) с флагами всех 50 штатов, а также городов Вашингтона и Пуэрто-Рико. В том же месяце „Marvel“ выпустили „Невероятных Людей Икс“ № 1 с разными вариантами обложек, на которых был изображены птицы всех штатов Америки… которые гадят на Дэдпула.

„Нужно помнить, что если „Marvel“ и руководит какая-то общая мечта, то эта мечта — кого-нибудь подколоть, — считает художник „Marvel“ Скотт Коблиш. — Мы обожаем надо всем подшучивать. Такой взгляд на ведение дел передается от одного сотрудника к другому. Мы не хотим принимать все всерьез“.

В своем стремлении собрать побольше долларов со все уменьшающегося числа покупателей „Marvel“ и „DC“ перебарщивали и с новыми запусками и перезагрузками. Серии стали так часто снова начинаться с выпуска № 1, что эта цифра потеряла свою ценность. Только с 2010 года „Росомаху“ перезапускали с первого номера целых три раза.

„DC“ вывели эту уловку на новый уровень, и вместо того, чтобы перезапускать каждую серию, они решили пойти дальше и перезапускать всю вселенную — два раза подряд за пять лет.

Первый перезапуск произошел в 2011 году и назывался „Новые 52“ („New52“) — по числу серий, который компания планировала начать сначала. За месяц до этого события „DC“ приостановили все свои серии, чтобы начать их заново, попутно обновив происхождение героев, чтбы сделать их свежее и моложе. (Не опять, а снова.) Новый выпуск „Экшн комикс“ № 1 представляет нам юного Супермена, который находится в начале своей карьеры борца с преступностью. На обложке Супермен мчится по метрополису в обтягивающей синей футболке с логотипом „S“ и синих джинсах.

Эта инициатива разозлила многих давних читателей, потому что она как бы стирала предыдущие 70 лет истории персонажа и заявляла, что многие события, которые произошли с ним раньше и которые уже полюбили читатели, на самом деле никогда не происходили.

Несмотря на некоторое недовольство, „Новые 52“ подняли

шумиху и стали одним из самых успешных событий в индустрии за ближайшую историю. Новые серии продавались огромными тиражами и вернули многих уже было потерявших интерес читателей в магазины комиксов. Первые месяцы перезапуска принесли „DC“ первую за долгое время победу на рынке. В сентябре 2011 года их доля на рынке превысила долю „Marvel“ на 5 процентов. В следующем месяце этот показатель увеличился до 20 процентов.

„Marvel“, которые так долго продержались на вершине, казалось, вообще не волновались — по крайней мере публично. Джо Кесада, которого тогда повысили до креативного директора, заявил, что перезапуск „DC“ стал „ответом на все, что делали „Marvel“…[229] Потому что никто не сжигает свой дом дотла без причины“, — сказал он.

Старший вице-президент издательства „Marvel“ Том Бревоорт тоже прошелся по конкуренту на своем онлайн-форуме. Он посоветовал „DC“ перестать „плохо изображать „Marvel““[230] — потому что даже плохие поступки „Marvel“ у них получаются плохо».

«DC» не мешкали с ответом. Джон Руд, директор «DC» по продажам, в августе 2011 года опубликовал на сайте компании похвалу в адрес серии «Новые 52» и осудил агрессивные методы «Marvel» и их приверженность рекламным трюкам, в числе которых заявление одного из директоров «Marvel» в феврале 2011 года, что они собираются убивать по персонажу каждые три месяца, чтобы увеличить продажи.

«Чтобы внести ясность — „DC“ не гонятся за долей на рынке, — писал Руд. — Если бы это было так, то мы бы не создавали качественно новое творческое направление, которое распространится на большое количество серий. Вместо этого мы наводнили бы рынок, выпуская по 200 книг в месяц, необоснованно меняли цены, убивали по персонажу каждые три месяца и то и дело объявляли бы об очередном событии. Но это было не так»[231].

Вскоре «Marvel» объявили о своем собственном перезапуске под названием «Марвел сейчас!» («Marvel Now!»). Загадочная реклама события в комиксах издательства представляла собой 52 красные косые черты на черном фоне, что выглядело как дешевая пощечина в адрес «DC» и их события «Новые 52».

«„Марвел сейчас!“ начинается с создателей, так что не ждите, что авторы будут меняться сериями уже к четвертому-пятому выпуску или что половину серий остановят и начнут заново с выпуска № 1, — заявил главный редактор Аксель Алонсо, намекая на „Новых 52“ в онлайн-интервью в 2012 году. — Мы не бросаем

дерьмо в стену, чтобы посмотреть, что с нее упадет, и поменять его на другое дерьмо. Мы создаем книги, которые, как мы думаем, пробудут с нами еще долго»[232].

После события «Марвел сейчас!» серии начались с выпусков № 1, но перезапуск не отменял всех событий в сериях, которые произошли до него. Драгоценная непрерывность, которая остается нетронутой с самого основания вселенной супергероев «Marvel» в 1961 году, полностью сохранена.

«„DC“ одержимы мыслью перезапускать всю свою вселенную каждые несколько лет, — утверждает Питтариз. — Каждые несколько лет они объявляли, что всего, о чем вы читали до этого, на самом деле не было или что оно произошло по-другому. А „Marvel“ было нечего стыдиться и нечего менять. Так что если вам понравилось, что [член Фантастической четверки] Джонни Шторм женился на скрулле, которая отложила яйцо и из него появился на свет монстр, то они не скажут, что этого на самом деле не было».

Очень скоро у проекта «DC» «Новые 52» начались проблемы. Вместо того чтобы наладить непрерывность вселенной, он стал ее только портить. Качество книг тоже было нестабильным, потому что команды создателей постоянно менялись.

«„DC“ полностью перестроили свою временную шкалу, чтобы подогнать персонажей и рассказы под аудиторию XXI века, и вначале у них что-то получалось, — рассказывает Роберт Лайонс, владелец магазина „Легенды супергероев“ в Коннектикуте. — Но потом они как будто сами запутались. Продажи стали потихоньку замирать, и „Marvel“ быстро воспользовались преимуществом».

«Новые 52» шли на спад, и к 2015 году «Marvel» снова стали лидировать на рынке прямых продаж, занимая 42 процента по сравнению с 27 процентами у «Marvel». Неудача «DC» показала, что перезапуски приносят все меньше прибыли и что пора перестать рассчитывать на маркетинговые трюки и изобретения, вместо того чтобы писать хорошие, качественные рассказы.

«Любой издатель сможет продать выпуски № 1 и № 2, но хватит ли его на выпуски № 12 и № 18? — спрашивает Билл Шанс, бывший дистрибьютор книг комиксов. — Наступает момент, когда трюки заканчиваются и читатели должны остаться с тобой».

Если «Новые 52» не продаются, то что «DC» могли предпринять? Решение прозвучало в загадочном твите соиздателя «DC» Джима Ли в феврале 2016 года, в котором было изображение театрального занавеса с надписью «Перерождение». Внизу была подпись: «Это не перезагрузка».

В общем, оказалось, что это перезагрузка.

Компания объявила о новом событии под названием «Перерождение», которое, по сути, давало второй шанс «Новым 52». Новая перезагрузка снова начнет все серии с выпуска № 1, только теперь будет сделан акцент на самой сути вселенной «DC», а «приоритет отдан рынку прямых продаж»[233], то есть старым добрым фанатам, которым не понравились «Новые 52». «Перерождение» должно вернуть вселенную «DC» к тому моменту, когда еще не наступили «Новые 52», и возродить любимых персонажей и рассказы из прошлого.

Для продвижения проекта «DC» разрешили торговцам начать продавать первые комиксы «Перерождения» начиная с полуночи вторника, хотя по правилам новые выпуски недели нельзя было выставлять до утра среды. В ответ «Marvel» сразу же разрешили торговцам продавать новые комиксы еще на день раньше.

Так как это была уже вторая перезагрузка «DC» за пять лет, а дирижировали ею те же самые директоры и те же авторы, которые в прошлый раз так облажались, «Перерождение» встретили скептически. Появился веб-сайт hasdcdonesomethingstupidtoday.com («Какую глупость сегодня сделали „DC“?»), на котором пользователи, уставшие от бесконечных событий и перезагрузок, могли следить за промахами компании и сопровождающими их радужными обещаниями и жаловаться на них.

«„DC“ перезагружаются чаще, чем „Виндоус 7“»[234], — написала в «Твиттере» художница Джулс Ривера.

«DC» очнулись и поняли, что их основным читателям, ярым фанатам, для которых и работала вся индустрия, были важны наследие компании и непрерывность вселенной «DC». Им было важно, является ли Бэтмен, о котором они читают в новом выпуске, тем же самым Бэтменом, который начал называть себя «Бэтменом Зур-Ен-Арра» после умственного расстройства несколько лет назад. Им было важно, что Флэш (технически второй Флэш, Барри Аллен) погиб во время «Кризиса на бесконечных Землях», а потом чудесным образом воскрес в «Последнем кризисе» 2008 года. «Перерождение» означало возвращение к той изначальной непрерывности.

Корпоративная культура проявляется и в офисах. Несколько лет назад офис «Marvel» был местом, где проходят импровизированные бои веревочками, а сотрудники отмечают день игры шариками и ракетками. Один сотрудник подшутил над главным редактором Томом Дефалко и втихаря изменил имя на всех его визитках на «Том Дежирно».

Это было место, где штатные и внештатные сотрудники могли пообщаться, обменяться профессиональными сплетнями и

идеями. Теперь даже войти в дверь стало трудно.

«Стив Дитко и другие художники раньше приходили и тусовались у меня в офисе. Мне кажется, такого общения больше нет, — считает бывший редактор „Marvel“ Энн Носенти. — Теперь нельзя просто так зайти в офис „Marvel“ или „DC“ без магнитной карточки и предварительной записи. А даже если вы пришли, то кто-нибудь сопроводит вас по лабиринту офисов к точному пункту назначения, а затем проводит обратно».

«DC» сейчас находятся на Западном побережье, и впервые за всю славную историю комиксов главные издательства работают не в Нью-Йорке. Этот переезд означает, что сотрудники двух компаний уже не так дружны между собой и у них меньше общего.

Кроссоверы «Marvel» и «DC» тоже ушли в прошлое, несмотря на то что Боб Харрас, бывший редактор «Marvel», теперь главный редактор «DC», а Аксель Алонсо, бывший сотрудник «DC», теперь руководит «Marvel».

«Я разговаривал с людьми из обеих компаний, и они убеждены, что мы больше никогда не увидим кроссовер из-за корпоративной волокиты, — утверждает писатель Курт Бусиек. — Мы никогда не будем во всем равны, и прямо сейчас сотрудники „Диснея“ сидят и думают: „Фильмы `Marvel` лучше, чем у `DC`. Почему мы должны им помогать?“ А когда-нибудь в будущем сотрудники „Уорнер бразерс“ будут сидеть и думать: „А знаете, телесериалы `DC` гораздо лучше, чем у `Marvel`. Почему мы должны им помогать?“»

Добавьте это к тому факту, что с кроссовера — неважно, насколько успешным он будет, — каждая компания получит лишь половину прибыли. Это сделка, на которую корпоративные начальники вряд ли пойдут.

Корпоративное соперничество сказалось и на ежемесячных комиксах. «Marvel» прекратили выпуск «Фантастической четверки» в апреле 2015 года, по слухам, пытаясь таким образом наказать компанию «Фокс», которая владела авторскими правами, перед выходом фильма Джоша Транка тем же летом.

> «Думаю, „Marvel“ нашли способ сделать свои фильмы доступными для зрителей, а „DC“ нет. Я не знаю, в чем этот способ заключается. Я не понимаю, почему нельзя сделать „Бэтмена“ или „Супермена“ увлекательнее, чтобы люди, которые работают над этими фильмами, занимались ими с таким же энтузиазмом»[235].
>
> *Сэмюэл Л. Джексон*

«Я не боюсь Сэма, я не боюсь тебя! Ты думаешь, мы не знаем, что у тебя ленивый глаз под повязкой, ты, ленивая сучка с повязкой!»[236]

Кевин Харт на премии «Эм-Ти-Ви муви эвордс»

«Отношения были хорошими, пока нас не купил „Дисней“, — утверждает Крис Клэрмонт. — У „Marvel“ и „Фокс“ не было проблем ни с „Людьми Икс“, ни с „Фантастической четверкой“, пока „Marvel“ оставались независимой компанией. Как только „Marvel“ стали дочерней компанией студии-конкурента, все изменилось».

Когда «Marvel» передали студии «Фокс» права на «Фантастическую четверку» несколько лет назад, студия решила, что успешный фильм поднимет продажи серии комиксов, поэтому потребовала отчисления с этих продаж, по словам художника и сооснователя студии «Имидж» Эрика Ларсена[237]. «Marvel» предпочли закрыть серию, чтобы не платить студии «Фокс» и не рекламировать авторскую собственность компании-конкурента.

Вероятно, больше всего комиксам про супергероев угрожают продажи. Персонажи стали кумирами всего мира в фильмах и по телевидению, но эта популярность не повысила продажи книг комиксов. Тиражи «Marvel» и «DC» значительно сократились за последние десятилетия, так что теперь компании производят узконишевый продукт для все более взрослых преданных читателей. Раньше популярные серии расходились тиражами в сотни тысяч или даже миллионы экземпляров, а сейчас «DC» и «Marvel» радуются, если преодолели отметку в 50 тысяч. Многие серии продаются в количестве всего 20 тысяч экземпляров, а это значит, что 2500 магазинов комиксов Америки покупают всего по восемь штук. Восемь.

В ответ на засуху компании снова наводнили рынок и стали производить 80 комиксов в месяц, а популярные серии стали выпускать в два раза чаще, чтобы собрать как можно больше долларов с оставшихся читателей.

К несчастью для будущего издательств «Marvel» и «DC», индустрия комиксов меняется. Комиксы про супергероев больше не являются частью массовой культуры. Ирония в том, что многолетние попытки сделать эти комиксы популярными — а особенно такие важные достижения, как «Возвращение Темного рыцаря», «Хранители» и другие, — открыли глаза общественности на возможности этого выразительного средства и превратили комиксы в признанную форму искусства. Люди больше не стеснялись их читать. Эти изменения предоставили супергероям возможность развиваться в различных формах искусства,

превратив их в отдельный жанр.

«Marvel» и «DC» больше не являются лидерами в области графической литературы. Эта честь принадлежит традиционным издательствам, которые продают гораздо больше экземпляров, чем у среднего выпуска «Супермена». Например, классическая серия «Дневник слабака» уже разошлась более чем 164 миллионами экземпляров, а автобиографические книги художницы Райны Тельгемайер для младшей аудитории вошли в топ бестселлеров по версии «Нью-Йорк таймс». Обширный выбор материалов простирается от детских комиксов до детективов, от манга до мемуаров.

«Думаю, что комиксы сейчас переживают лучшее время за всю свою историю, — считает торговец Хиббс. — Нет человека, который зашел бы в мой магазин и не нашел ничего себе по душе. Это феноменально. Но вселенные супергероев „Marvel“ и „DC“ уже не правят миром. Раньше они делали нам 90 процентов продаж, а теперь всего 70 процентов. Они уже не то, о чем все говорят».

К счастью для фанатов, уменьшение продаж не уладило противостояние двух гигантов.

«Соперничество продолжается, но превратилось в корпоративное противостояние, — считает бывший главный редактор „Marvel“ Джерри Конвей. — Они всегда будут соперниками. Они как две большие собаки, которые вечно дерутся».

А мы, читатели, с удовольствием за этим понаблюдаем.

Эпилог

Так кто же победил?

Этот вопрос задают чаще всего, когда речь заходит о том или ином соперничестве, и вполне естественно, что зрители требуют победителя. Никто не хочет вкладывать свое драгоценное время и внимание в соревнование, чтобы потом не знать точно, кто же все-таки выиграл. Это не футбольный матч.

Но в случае «Marvel» и «DC» объявить победителя сложно, потому что не все согласятся даже с правилами игры. Каковы критерии «выигрыша»?

С точки зрения продаж лидируют, несомненно, «Marvel». Серии комиксов, которые выпускает эта компания, преобладают на рынке прямых продаж уже несколько десятков лет. В том, что касается кино, очевидно, что фильмы «Марвел студиос» зрители принимают лучше, чем фильмы конкурента, а если посчитать вообще все фильмы, то «Marvel» на голову выше «DC» (8,9 миллиарда долларов сборов по сравнению с 4 миллиардами у «DC»[238]). В области лицензирования «Marvel» также лидируют.

Но есть еще и нематериальные активы, которые нельзя посчитать в цифрах. Как правило, мир супергероев открывают для себя еще в детстве, а значит, они создают сильные эмоциональные связи. Супермен, Человек-паук, Чудо-женщина и остальные навсегда укутаны уютным пледом приятной ностальгии и освещают воспоминания о детстве золотистым сиянием. Они приоткрывают нам дверь в то счастливое время.

Читать книгу о Супермене или смотреть фильм о Бэтмене сейчас — значит погружаться в мир их новых приключений, но в то же время и в мир своего детства, проведенного с этими героями. Этой силой обладают и «Marvel», и «DC», и она гораздо дороже денег.

В конце концов, может, объявить кого-то победителем не так уж и важно. Побеждает тот, кто важнее лично для вас. И этот выбор не получится никак измерить или оспорить.

Разве нельзя просто порадоваться впечатляющим достижениям обеих компаний? Художники, писатели и редакторы, которые все эти годы работали в «Marvel» и «DC», подарили нам богатое семейство персонажей, которые живут уже несколько десятков лет и которых знают во всем мире. А сами компании пережили 80 лет экономических рецессий, войн, меняющихся вкусов и привычек и постоянно открывали новые технологии и новые способы донести свое искусство до читателей. Это замечательное достижение для компаний в

индустрии, где большинство их современников, кроме Арчи, уже канули в небытие. Давайте просто снимем шляпу перед их заслугами и поблагодарим их за то, что развлекают нас уже несколько десятилетий и продолжат развлекать еще не один год.

Наши любимые персонажи пока никуда не собираются. Супергерои стали такой же важной частью культуры, как Одиссей или Шерлок Холмс, и они останутся с нами еще на много лет — а может, и навсегда. Зависит от того, какую форму выражения они примут. Рассказы о великих героях древности передавались из уст в уста и дожили до времен, когда их стало можно записать. Великие супергерои родились на газетной бумаге и оттуда попали в кино и на телевидение, не уйдя в безвестность вместе с печатными СМИ.

Но когда закончится волна фильмов о супергероях, а она когда-нибудь закончится, то что же будет?

Когда станет невыгодно каждый месяц печатать книги комиксов, то что тогда?

И во что превратится противостояние «Marvel» и «DC»? Чтобы соперничество было возможным, нужны два соперника с четко отличимыми характеристиками, из которых фанаты могут выбрать одного. И они должны бороться за нечто очень ценное — деньги, положение или престиж. Поскольку «Marvel» и «DC» продолжают терять свою индивидуальность, которая создавалась десятилетиями в нью-йоркских издательствах, и сливаются с безликими корпорациями, то что с ними будет дальше?

Что будет, когда Стэн Ли уйдет, а лицом «Marvel» станет какой-нибудь вице-президент в деловом костюме? Что будет, когда массовая культура изменится и целое поколение детей решит, что Супермен им неинтересен, несмотря на то, насколько темный у него костюм и насколько он сложная личность?

Мы переживаем закат целой эпохи. «Marvel» и «DC» — компании, вместе с которыми мы выросли, — меняются. И их противостояние тоже не будет прежним. Оно переходит со своей арены — печати, — где продолжалось более 50 лет, в другие неизведанные области. В следующие десятилетия «Marvel» и «DC» уже будут значить не то, что всегда значили. Но как сказал Смерть, мрачный жнец из серии Нила Геймана «Песочный человек»: «Все рано или поздно кончается. И именно поэтому оно так ценно».

Благодарности

Спасибо всем — художникам, писателям, директорам и фанатам, — которые согласились поговорить со мной. Без их великодушия и проницательности эта книга была бы невозможна.

Спасибо моему агенту Бэрду за то, что нашел этой книге дом. Благодарю Дэна за его редакторские замечания. Приношу свою благодарность (и извинения) жене за то, что читала эту книгу в процессе создания.

И благодарю всех фанатов комиксов за их страсть, благодаря которой у этой книги интересная тема.

notes

Примечания

1

Цитата Ирвина Доненфелда в книге Ширела Роудса «Полная история американских комиксов». Shirrel Rhoades, A Complete History of American Comic Books (New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2008).

2

Стэн Ли в интервью для журнала «Комикс син». Comics Scene Vol. 3, #1, May 2000.

3

Из статьи «Как говорит Барри Дженкинс из Огайо, „человек должен обладать определенным интеллектом, чтобы читать их“» в журнале «Эсквайр». Esquire, September 1966.

4

Цитата Джерри Сигела в статье «Выше, выше и вжу-у-ух!!!» «Up, Up and Awaaay!!!» Time, June 24, 2001.

5

Цитата Стива Митчелла в блоге Тодда Кляйна: http://kleinletters.com/blog/Visiting-DC–Comics-in-the-1960s-Part-3/

6

Из интервью Джо Орландо в журнале «Художник комиксов» № 1, весна 1998 г. Comic Book Artist #1, Spring 1998.

7

Анекдот Вайсингера вспомнила фанатка комиксов Эллен Куфелд, которая побывала в офисе «DC» в 1961 году, и написала об этом на сайте http://kleinletters.com/Blog/visiting-dc-comics-in-the-1960s-part-1/

8

Историю о похоронах рассказал Джулиус Шварц, а пересказал Алан Мур в интервью для журнала «Художник комиксов» № 25, июнь 2003 г. Comic Book Artist #25, June 2003.

9

Цитата Стерлинга Норта в газете «Чикаго дейли ньюс», 8 мая 1940 г. Chicago Daily News, May 8, 1940.

10

Из автобиографии Джулиуса Шварца «Человек из двух миров: Моя жизнь в научной фантастике и комиксах». Julius Schwartz, «Man of Two Worlds: My Life in Science Fiction and Comics» (New York: Harper Paperbacks, 2000).

11

Кармайн Инфантино в своих мемуарах, написанных вместе с Дэвидом Сперлоком. Carmine Infantino with J. David Spurlock, The Amazing World of Carmine Infantino: An Autobiography (Lebanon, New Jersey: Vanguard Productions, 2001).

12

Салли Кемптон в статье «Суперантигерой в Форест Хиллс». Sally Kempton, «Super Anti-Hero in Forest Hills» The Village Voice, April 1, 1965.

13

Стэн Ли в своих мемуарах, написанных совместно с Джорджем Мэром, под названием «Эксельсиор! Удивительная жизнь Стэна Ли». Stan Lee, George Mair, «Excelsior!: The Amazing Life of Stan Lee» (New York: Fireside, 2002).

14

Из интервью Билла Эверетта «Альтер эго: лучшему из легендарных фанзинов». Alter Ego: The Best Of The Legendary Comics Fanzine (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2008).

15

Цитата Мартина Гудмана в книге Блейка Белла и Майкла Дж. Вассалло «Тайная история комиксов „Marvel“: Джек Кирби и неизвестные художники империи Мартина Гудмана». Blake Bell and Michael J. Vassallo, The Secret History of Marvel Comics: Jack Kirby and the Moonlighting Artists at Martin Goodman's Empire (Seattle: Fantagraphics, 2013).

16

Цитата из неопубликованных мемуаров Джека Либовитца в книге Ларри Тая «Супермен: история полета самого стойкого героя Америки». Larry Tye, Superman: Flying History of America's Most Enduring Hero (New York: Random House, 2012).

17

Стэн Ли в журнале «ФУМ». FOOM #1, February 1973.

18

Стэн Ли в интервью журналу «Альтер эго». Alter Ego #104, August 2011.

19

Из интервью с Роем Томасом в журнале «Комикс интервью» № 66, 1989. Comics Interview #66, 1989.

20

Стэн Ли в 1968 году в интервью на радио «WBAI-FM», транскрибацию которого приводят Дэнни Фингерот и Рой Томас в книге «Вселенная Стэна Ли». Danny Fingeroth, Roy Thomas, The Stan Lee Universe (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2011).

21

Джон Бирн в интервью журналу «Комикс фиче». Comics Feature Vol. 1, #27, January — February 1984.

22

Алан Мур. Эссе: http://seanhowe.tumblr.com/post/32172785745/alan-moores-lost-stan-lee-essay-1983-part-1-of

23

Доктор Лауретта Бендер. Стенограмма заявления: http://www.thecomicbooks.com/bender.html

24

Салли Кемптон в статье «Суперантигерой в Форест Хиллс». Sally Kempton, «Super Anti-Hero in Forest Hills» The Village Voice, April 1, 1965.

25

Алан Мур. Эссе: http://seanhowe.tumblr.com/post/32172785745/alan-moores-lost-stan-lee-essay-1983-part-1-of

26

Питер Джиллис в интервью для «Комикс Интервью». Comics Interview #27, 1985.

27

Стэн Ли в интервью для журнала «Комикс син». Comics Scene Vol. 3, #1, May 2000.

28

Стэн Ли в своих мемуарах, написанных совместно с Джорджем Мэром, под названием «Эксельсиор! Удивительная жизнь Стэна Ли». Stan Lee, George Mair, «Excelsior!: The Amazing Life of Stan Lee» (New York: Fireside, 2002).

29

Боб Хани в интервью для «Комикс джорнал». The Comics Journal, http://classic.tcj.com/superhero/bob-haney-interviewed-by-michael-catron-part-two-of-five/2/

30

Цитата Ирвина Доненфелда, которую приводит Боб Хани в журнале «Комик ридер». The Comic Reader #196, November 1981.

31

Боб Хани в интервью для «Комикс джорнал». The Comics Journal, http://classic.tcj.com/superhero/bob-haney-interviewed-by-michael-catron-part-two-of-five/2/

32

Кармайн Инфантино в интервью для журнала «Комик бук маркетплейс». Comic Book Marketplace #75, January 2000.

33

Арнольд Дрейк в интервью для «Альтер эго». Alter Ego #17, September 2002.

34

Арнольд Дрейк в интервью для портала «Ньюсарама»: http://web.archive.org/web/20071011174524/http://newsarama.com/general/ArnoldDrake/DrakneInterview.htm

35

Цитата Морта Вайсингера, которую приводит Арнольд Дрейк в «Альтер эго». Alter Ego #24, May 2003.

36

Арнольд Дрейк в интервью для «Комикс интервью». Comics Interview #16, 1984.

37

Арнольд Дрейк в интервью для «Альтер эго». Alter Ego #24, May 2003.

38

Газетный заголовок «Братство зла» упоминает Джон Уэллс в книге «Хроники американских комиксов». John Wells, American Comic Book Chronicles: 1960–1964 (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2013).

39

Стэн Ли в интервью для «Альтер эго». Alter Ego #24, May 2003.

40

Из письма Пола Гамбаччини, опубликованного в выпуске «Удивительного Человека-паука» № 7.

41

Роберт Вильчински в письме, опубликованном в выпуске «Флэша» № 161.

42

Ирвин Доненфелд в интервью для книги «Коллекция художников комиксов». Comic Book Artist Collection Volume 2 (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2002).

43

Цитата Кармайна Инфантино в книге Ширрела Роудса «Полная история американских комиксов». Shirrel Rhoades, A Complete History of American Comic Books (New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2008).

44

Из записки Арнольда Дрейка Ирвину Доненфелду, напечатанной в журнале «Альтер эго». Alter Ego #17, September 2002.

45

Цитата Ирвина Доненфелда, которую приводит Арнольд Дрейк в журнале «Альтер эго». Alter Ego #17, September 2002.

46

Цитата Морта Вайсингера, которую приводит Джим Шутер в интервью, опубликованном на сайте http://www.wtv-zone.com/silverager/interviews/shooter_1.shtml

47

Из анекдотов Джина Колана, рассказанных его женой в книге Клиффорда Мета «Марвел представляет: Непобедимый Джин Колан». Clifford Meth, Marvel Presents: The Invincible Gene Colan (New York: Marvel Comics, 2010).

48

Кармайн Инфантино в интервью для книги Джима Амаша и Эрика Нолен-Ветингтона «Кармайн Инфантино: рисовальщик, издатель, провокатор». Jim Amash, Eric Nolen-Weathington, Carmine Infantino: Penciler, Publisher, Provocateur (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2010)

49

Кармайн Инфантино в интервью для книги Джима Амаша и Эрика Нолен-Ветингтона «Кармайн Инфантино: рисовальщик, издатель, провокатор». Jim Amash, Eric Nolen-Weathington, Carmine Infantino: Penciler, Publisher, Provocateur (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2010).

50

Цитата из неопубликованных мемуаров Джека Либовитца в книге Ларри Тая «Супермен: история полета самого стойкого героя Америки». Larry Tye, Superman: Flying History of America's Most Enduring Hero (New York: Random House, 2012).

51

Цитата Ирвина Доненфелда, которую приводит Джон Уэллс в книге «Хроники американских комиксов». John Wells, American Comic Book Chronicles: 1965–1969 (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2014).

52

Кармайн Инфантино в интервью для книги Джима Амаша и Эрика Нолен-Ветингтона «Кармайн Инфантино: рисовальщик, издатель, провокатор». Jim Amash, Eric Nolen-Weathington, Carmine Infantino: Penciler, Publisher, Provocateur (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2010).

53

Кармайн Инфантино в журнале «Бэк ишью». Back Issue #1, November 2003.

54

Кармайн Инфантино в интервью для книги Джима Амаша и Эрика Нолен-Ветингтона «Кармайн Инфантино: рисовальщик, издатель, провокатор». Jim Amash, Eric Nolen-Weathington, Carmine Infantino: Penciler, Publisher, Provocateur (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2010).

55

Цитата Мари Северин, которую приводит Клем Робинс на сайте http://www.dialbforblog.com/archives/493/

56

Цитата Джека Шиффа в журнале «Альтер эго». Alter Ego #24, May 2003.

57

Стэн Ли в колонке «Мыльница Стэна» в октябре 1965 года.

58

Морт Вайсингер в журнале «Лучшие в мире». World’s Finest #156, March 1966.

59

Дик Джордано в интервью для журнала «Художник комиксов». Comic Book Artist #1, Spring 1998.

60

Цитата Кармайна Инфантино, которую приводит Джо Куберт в интервью для «Комикс джорнал». The Comics Journal, http://www.tcj.com/the-joe-kubert-interview/3/

61

Джо Орландо в интервью для журнала «Удивительный мир комиксов Ди-Си». Amazing World of DC Comics #6, June 1975.

62

Джил Кейн в интервью для «Комикс джорнал». The Comics Journal #38, February 1978.

63

Грант Моррисон в книге «Супербоги: как мстители в масках, загадочные мутанты и бог солнца из Смолвиля учат нас человечности». Grant Morrison, Supergods: What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville Can Teach Us About Being Human (New York: Spiegel & Grau, 2011).

64

Про коэффициент проданных книг «Чудо-женщины», который «вскочил как ошпаренный», говорил Кармайн Инфантино в интервью для журнала «Художник комиксов». Comic Book Artist #1, Spring 1998.

65

Кармайн Инфантино в интервью для книги Джима Амаша и Эрика Нолен-Ветингтона «Кармайн Инфантино: рисовальщик, издатель, провокатор». Jim Amash, Eric Nolen-Weathington, Carmine Infantino: Penciler, Publisher, Provocateur (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2010).

66

Цитата Морта Вайсингера, которую Джо Саймон приводит в интервью для книги «Коллекция художников комиксов». Comic Book Artist Collection Volume 2 (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2002).

67

Кармайн Инфантино в интервью для книги Джима Амаша и Эрика Нолен-Ветингтона «Кармайн Инфантино: рисовальщик, издатель, провокатор». Jim Amash, Eric Nolen-Weathington, Carmine Infantino: Penciler, Publisher, Provocateur (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2010).

68

Цитата Морта Вайсингера, которую приводит Уильям Вулфолк в «Комикс интервью». Comics Interview #29, 1985.

69

В оригинале «DC» — «Devilish Competition».

Дик Джордано в интервью для журнала «Художник комиксов»: http://twomorrows.com/comicbookartist/articles/01giordano.html

71

Кармайн Инфантино в своих мемуарах, написанных вместе с Дэвидом Сперлоком. Carmine Infantino with J. David Spurlock, The Amazing World of Carmine Infantino: An Autobiography (Lebanon, New Jersey: Vanguard Productions, 2001).

72

Кармайн Инфантино в своих мемуарах, написанных вместе с Дэвидом Сперлоком. Carmine Infantino with J. David Spurlock, The Amazing World of Carmine Infantino: An Autobiography (Lebanon, New Jersey: Vanguard Productions, 2001).

73

Цитата Стэна Ли в книге Леса Дэниелса «Марвел: Пятьдесят сказочных лет лучших в мире комиксов». Les Daniels, Marvel: Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics (New York: Harry N. Abrams, 1993).

74

Джек Кирби в интервью журналу «Рокет бласт комиколлектор». The Rocket's Blast Comicollector #81, 1971.

75

Воспоминания Кирби о переходе в «DC» в интервью для журнала «Комикс син». Comics Scene Vol. 1, #2, March 1982.

76

Воспоминания Инфантино в интервью для журнала «Бэк ишью». Back Issue #1, November 2003.

77

Кармайн Инфантино в своих мемуарах, написанных вместе с Дэвидом Сперлоком. Carmine Infantino with J. David Spurlock, The Amazing World of Carmine Infantino: An Autobiography (Lebanon, New Jersey: Vanguard Productions, 2001).

78

Цитата Майка Сековски, которую приводит Марк Эваньер в «Комикс джорнал». The Comics Journal #191, November 1996.

79

Цитата Винни Коллетты, которую приводит Кармайн Инфантино в книге Джима Амаша и Эрика Нолен-Ветингтона «Кармайн Инфантино: рисовальщик, издатель, провокатор». Jim Amash, Eric Nolen-Weathington, Carmine Infantino: Penciler, Publisher, Provocateur (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2010).

80

Томас вспоминает, как Гудман обещал, что «DC» вот-вот «умоются», в интервью для книги «Стэн Ли: Беседы». Stan Lee: Conversations (Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2007).

81

Кармайн Инфантино в интервью для журнала «Художник комиксов», http://twomorrows.com/comicbookartist/articles/01infantino.html

82

Кармайн Инфантино в интервью для «График Эн-Уай-Си»: http://graphicnyc.blogspot.com/2009/07/carmine-infantinos-final-interview.html

83

Цитата Стэна Ли, которую приводит Кармайн Инфантино в журнале «Художник комиксов». Comic Book Artist #1, Spring 1998.

84

Цитата Кармайна Инфантино, которая приведена в статье «Комиксы игнорируют запрет на рассказы о наркотиках» в журнале «Нью-Йорк таймс». The New York Times, February 4, 1971.

85

Цитата Кармайна Инфантино в «Эдвертайзинг эйдж» в 1973 году, которая приводится в издании «Коллекция художников комиксов». Comic Book Artist Collection Volume 1 (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2000).

Дело было урегулировано, когда Шон Хоу заплатил по иску 4500 долларов, согласно книге «Комиксы Марвел: Нерассказанная история». Marvel Comics: The Untold Story (New York: Harper, 2012).

87

Стэн Ли в колонке «Мыльница Стэна» в апреле 1976 года.

88

Стэн Ли в книге «Происхождение комиксов Марвел». Stan Lee, Origins of Marvel Comics (New York: Simon & Schuster, 1974).

89

Из группы на «Фейсбуке» под названием «Марвел лучше Ди-Си»: https://www.facebook.com/Marvel-is-better-than-DC-163079197046288/

Группа «Ди-Си лучше Марвел»: https://www.facebook.com/DcIsBetterThanMarvel/

91

Лен Уэйн вспоминает историю с Аль-Ландау в «Бэк ишью». Back Issue #11, October 2013.

92

Цитаты приводит Кармайн Инфантино в книге Джима Амаша и Эрика Нолен-Ветингтона «Кармайн Инфантино: рисовальщик, издатель, провокатор». Jim Amash, Eric Nolen-Weathington, Carmine Infantino: Penciler, Publisher, Provocateur (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2010).

93

Цитата Барри Виндзора-Смита, которую приводит Рой Томас в книге «Альтер эго: Столетие». Roy Thomas in Alter Ego: Centennial (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2011).

94

Дэвид Энтони Крафт в интервью для «Комикс джорнал». The Comics Journal #35, June 1977.

95

Дженетт Кан в интервью для «Комикс джорнал». The Comics Journal #37, December 1977.

96

Цитата Дэна Дидио, которую приводит Ширел Роудс в книге «Полная история американских комиксов». Shirrel Rhoades, A Complete History of American Comic Books (New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2008).

97

О том, как сделать Лоис Лейн «асексуальной» и убрать акцент с области паха Супермена, говорит Ларри Тай в книге «Супермен: История полета самого стойкого героя Америки». Larry Tye, Superman: Flying History of America's Most Enduring Hero (New York: Random House, 2012).

Фредрик Вертам в книге «Обольщение невинности». Fredric Wertham, Seduction of the Innocent (New York: Rinehart & Company, 1954.)

99

Стэн Ли в интервью 1970 года на радио «Даблъю-Эн-Уай-Си», транскрибация которого приводится в книге «Стэн Ли: Беседы». Stan Lee: Conversations (Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2007).

100

О «теории теплого тела» говорится в редакционной статье Майка Барра в журнале «Бэк ишью». Back Issue #2, February 2004.

101

Цитаты Майка Голда из «Комикс Джорнал». The Comics Journal #38, February 1978.

102

Из выступления Стэна Ли в Университете Джеймса Мэдисона, транскрибация которого приводится в «Комикс джорнал». The Comics Journal #42, October 1978.

103

Из редакционной статьи Майка Барра в «Бэк ишью». Back Issue #2, February 2004.

104

Цитата приведена в статье «Как ссорятся создатели комиксов» в «Нью-Йорк таймс». The New York Times, October 13, 1979.

105

Воспоминания Дэйва Кокрума о персонажах, на основе которых создавались Люди Икс, в журнале «Альтер эго». Alter Ego #24, May 2003.

106

Цитата Дэйва Кокрума в журнале «Альтер эго». Alter Ego #24, May 2003.

107

Цитата Роя Томаса в «Комикс джорнал». The Comics Journal #56, June 1980.

108

Цитата Пола Левитца в «Комикс джорнал». The Comics Journal #63, April 1981.

109

Цитата Джима Шутера в «Комикс джорнал». The Comics Journal #52, December 1979.

110

О том, что «Юных титанов» закрыли, потому что создателям было стыдно, говорит Кит Даллас в книге «Хроники американских комиксов». Keith Dallas, American Comic Book Chronicles: The 1980s (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2013).

111

«Титанические усилия Ди-Си» в «Комикс джорнал». The Comics Journal #76, October 1982.

112

Марв Вольфман в «Цепной реакции», цитата из которой приводится в «Марвел эйдж». Marvel Age #19, October 1984.

113

Цитата Джима Шутера в «Комикс джорнал». The Comics Journal #53, January 1980.

114

Совместный пресс-релиз подробно описан в колонке Дика Джордано «Тем временем» в январе 1985 года.

115

Из колонки Дика Джордано «Тем временем…», январь 1985 года.

116

Из журнала «Марвел эйдж». Marvel Age #19, October 1984.

117

Цитата Кристофера Рива приведена в книге Леса Дэниелся «Комиксы Ди-Си: Шестьдесят лет любимым героям». Les Daniels, DC Comics: Sixty Years of the World's Favorite Comic Book Heroes (New York: Bulfinch, 1995).

118

Майк Барр в редакционной статье в журнале «Бэк ишью». Back Issue #2, February 2004.

119

Из книги Брюса Ссивалли «Супермен в кино, на телевидении, на радио и на Бродвее». Bruce Scivally, Superman on Film, Television, Radio and Broadway (Jefferson, North Carolina: McFarland, 2007).

120

Из выступления Стэна Ли в Принстоне в 1966 году: https://www.youtube.com/watch?v=A73KehrmpOU

121

Цитата Стэна Ли в «Бэк ишью». Back Issue #5, August 2004.

122

Из выступления Стэна Ли в Университете Вандербильта в 1972 году, транскрибация которого приведена в книге «Стэн Ли: Беседы». Stan Lee: Conversations (Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2007).

123

Цифра 2500 долларов взята из книги Джордана Рафаэля и Тома Сперджена «Стэн Ли и взлет и падение американского комикса». Jordan Raphael, Tom Spurgeon, Stan Lee and the Rise and Fall of the American Comic Book (Chicago: Chicago Review Press, 2004).

124

Стэн Ли в колонке «Мыльница Стэна» в ноябре 1978 года.

125

Джейсон Стейтем в интервью на сайте http://www.indiewire.com/2015/06/i-could-take-my-grandma-and-put-her-in-a-cape-anybody-can-do-it-says-jason-statham-about-marvel-movies-263255/

126

Цитата Марка Руффало, которая приводится на сайте http://www.vulture.com/2015/06/mark-ruffalo-thinks-he-could-take-jason-statham.html

127

Цитата Уильяма Дозьера в книжном обзоре «Когда супергерои были мрачными и суровыми?» Los Angeles Review of Books, February 20, 2016.

128

Из журнала «Ac». Us, July 11, 1978.

129

Из статьи «Фильм мог бы быть другим» в газете «Диспэтч». The Dispatch, December 23, 1978.

130

Цитата Дика Шеферда, которую приводит Илья Салкинд в книге Джейка Россена «Супермен против Голливуда: Как жестокие продюсеры, заблудшие режиссеры и непримиримые сценаристы спустили на землю американского героя». Jake Rossen, Superman vs. Hollywood: How Fiendish Producers, Devious Directors, and Warring Writers Grounded an American Icon (Chicago: Chicago Review Press, 2008).

131

Кармайн Инфантино в своих мемуарах, написанных вместе с Дэвидом Сперлоком. Carmine Infantino with J. David Spurlock, The Amazing World of Carmine Infantino: An Autobiography (Lebanon, New Jersey: Vanguard Productions, 2001).

132

Цитата Ричарда Доннера в статье «Это птица! Это самолет! Это фильм!» в журнале «Нью-Йорк таймс», 26 июня 1977 года.

133

Цитата Роба Фридмана в статье «Маркетинг Супермена и его атрибутов» в журнале «Нью-Йорк таймс», 21 июня 1981 года.

134

Роджер Эберт в своем обзоре: http://www.rogerebert.com/reviews/supergirl-1984

135

Цитата Стэна Ли. Chaffey College Mountain Breeze, October 10, 1987.

136

Анекдот, рассказанный в статье «Акции Супермена растут» в журнале «Нью-Йорк таймс». The New York Times, March 20, 1966.

137

Дик Джордано в интервью для «Комикс джорнал»: http://classic.tcj.com/superhero/the-dick-giordano-interview-part-one-of-three/2/

138

Цитата Кэрол Калиш в «Комикс син». Comics Scene Vol. 1, #7, January 1983.

139

Марв Вольфман в интервью для «Комикс интервью». Comics Interview #3, May 1983.

140

Цитата Джима Шутера в «Комикс джорнал». The Comics Journal #69, December 1981.

141

Цитата Дика Джордано в «Комикс джорнал». The Comics Journal #69, December 1981.

142

Цитата Джима Шутера в «Комикс син». Comics Scene Vol. 1, #3, May 1982.

143

Дженетт Кан в интервью для «Секвеншл тарт»: http://www.sequentialtart.com/archive/may01/kahn.shtml

144

Ким Томпсон в «Комикс джорнал». The Comics Journal #82, July 1983.

145

Из записки, опубликованной на сайте http://jimshooter.com/2011/08/superman-first-marvel-issue.html/

146

Цитата Джима Шутера в статье «Столкновение гигантов комиксов» в журнале «Нью-Йорк сити бизнес». New York City Business, February 11–22, 1985.

147

Марти Паско в интервью для «Комикс джорнал». The Comics Journal #37, December 1977.

148

Цитата Джорджа Переса, которую приводит Кит Даллас в книге «Хроники американских комиксов». Keith Dallas, American Comic Book Chronicles: The 1980s (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2013).

149

Марв Вольфман в интервью для «Эмэйзин хироуз». Amazing Heroes #66, March 1985.

150

Из статьи «Столкновение гигантов комиксов» в журнале «Нью-Йорк сити бизнес». New York City Business, February 11–22, 1985.

151

Из журнала «Комикс интервью». Comics Interview #20, February 1985.

152

Цитата Кэрол Калиш, которую приводит розничный торговец Пол Хоули в своем блоге: http://paulhowleysstory.blogspot.com/2009/12/part-70-79.html

153

Брюс Конклин в интервью для «Комикс интервью». Comics Interview #28, 1985.

154

Марв Вольфман в интервью для «Эмэйзин хироуз». Amazing Heroes #135, February 1988.

155

Дик Джордано в интервью для «Комикс джорнал». The Comics Journal #62, March 1981.

156

Из письма Кэлума Иэйна Джонстона, опубликованного в «Комикс джорнал». The Comics Journal #85, October 1983.

157

Цитата Аля Милгрома из «Комикс син». Comics Scene Vol. 1, #11, September 1983.

158

Стив Гербер в интервью для «Комикс интервью». Comics Interview #37, 1986.

159

Цитата Джона Бирна в статье «Верните настоящего супермена» в газете «Вашингтон пост». The Washington Post, December 31, 1988.

160

Цитата Джима Шутера в статье «Супермен» в газете «Вашингтон пост». The Washington Post, November 2, 1985.

161

Брайан Майкл Бендис в «Твиттере»: https://twitter.com/brianmbendis/status/1964971964

162

Смит Майклз в блоге: https://blurredproductions.wordpress.com/2009/06/08/stay-classy-brian/

163

Заметки Фрэнка Миллера, которые приводятся в статье «О чем мы говорим, когда говорим о Супермене и Бэтмене» на сайте vulture.com: http://www.vulture.com/2016/03/batman-v-superman-c-v-r.html

164

Цитата Фрэнка Миллера из статьи «Возвращение Темного рыцаря: Фрэнк Миллер о своей классической книге к 30-летию персонажа»: https://www.yahoo.com/movies/the-dark-knight-returns-at-30-frank-miller-on-151604704.html

165

Марк Грюнвальд в интервью для «Комикс интервью». Comics Interview #54, 1987.

166

Цитата Стэна Ли. Chaffey College Mountain Breeze, October 10, 1987.

167

Цитата Барбары Кесел в книге Майкла Ричардсона и Стива Даина «Комиксы: Между строк». Mike Richardson and Steve Duin, Comics: Between the Panels (Milwaukie, Oregon: Dark Horse, 1998).

168

Цитата Дика Джордано в книге Джорджа Кхаури «Кимота! Спутник Чудо-человека». George Khoury, Kimota! The Miracleman Companion (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2001).

169

Об этом заявлении идет речь в журнале «Комикс интервью». Comics Interview #48, 1987.

170

Майк Каллен в журнале «Эмэйзин хироуз». Amazing Heroes #186, December 1990.

171

Дарси Салливан в статье «Комиксы Марвел и детская беготня» в журнале «Комикс джорнал». The Comics Journal #152, August 1992.

172

Письмо от Кори Строуда, опубликованное в журнале «Эмэйзин Хироуз». Amazing Heroes #168, July 1989.

173

Сумма в 750 миллионов долларов взята с сайта http://io9.gizmodo.com/5296771/batmania-the-merchandise

174

Из интервью с Тоддом Макфарлейном в «Комикс джорнал»: http://www.tcj.com/thats-the-spice-of-life-bud-the-todd-mcfarlane-interview/2/

175

Тодд Макфарлейн в интервью для «Комикс джорнал»: http://www.tcj.com/thats-the-spice-of-life-bud-the-todd-mcfarlane-interview/

176

Сумма в 85 тысяч долларов взята из статьи «Секретные материалы Людей Икс» в журнале «Нью-Йорк мэгазин»: http://nymag.com/nymetro/arts/features/3522/

177

Цифру 150 тысяч долларов приводит Ланс Паркин в книге «Волшебные слова: Необыкновенная жизнь Алана Мура». Lance Parkin, Magic Words: The Extraordinary Life of Alan Moore (London: Aurum Press, 2013).

178

Из статьи «Суперфанаты и Бэт-маньяки» в журнале «Ньюсвик». Newsweek, February 15, 1965.

179

Контракт «DC» с компанией «Даймонд» изложен в журнале «Комикс джорнал». The Comics Journal #177, May 1995.

180

Из журнала «Тайны книг комиксов раскрыты». Comic Book Legends Revealed #461, Comic Book Resources, http://www.cbr.com/comic-book-legends-revealed-461/

181

Джефф Джонс на нью-йоркской конвенции комиксов в 2010 году: https://www.comicbookmovie.com/justice_league/geoff-johns-confirms-dcs-lack-of-plans-for-a-justice-league-movie-a23674

182

Комментатор ign.com под ником tony_von_terror: http://www.ign.com/boards/threads/our-characters-are-bigger-than-marvels.196547041/page-2

183

Цитата Джо Кесады в журнале «Нью-Йорк Обсервер». «As the $139 million Spider-Man debuts in movie theaters, Joe Quesada, the trash-talking editor in chief of Marvel Comics, spins» New York Observer, April 29, 2002.

184

Билл Джемас в интервью на сайте http://www.aintitcool.com/node/9897

185

Билл Джемас в колонке «Не спрашивайте Билла»: http://www.aintitcool.com/node/11806

186

Билл Джемас в предисловии к книге Джима Маклафлина «Обзор на 2000–2001 год: Плохие мальчики и девочки, или чудесное приключение Билла и Джо». Jim McLaughlin, 2000–2001 Year in Review: Fanboys and Badgirls Bill & Joe's Marvelous Adventure (New York: Marvel Comics, 2002).

187

Цитата Джо Кесады в журнале «Нью-Йорк Обсервер». «As the $139 million Spider-Man debuts in movie theaters, Joe Quesada, the trash-talking editor in chief of Marvel Comics, spins» New York Observer, April 29, 2002.

188

Прозвище «Билл Джемас-лайт» взято с форума: http://www.byrnerobotics.com/forum/forum_posts.asp?TID=18585&PN=0&TPN=1

189

Цитата Дэна Дидио в статье «Адаптация героев „DC“ к мрачной эпохе» в газете «Нью-Йорк таймс». The New York Times, October 12, 2005.

190

Имеется в виду высказывание Брайана Бендиса из этого источника: http://www.classicmarvelforever.com/phorum_archive/read.php?3,21658,21697 and http://www.comicbookresources.com/?page=article&old=1&id=4075

191

Цитата Майкла Услана, которую приводит Стэн Ли в интервью на сайте http://www.avclub.com/article/stan-lee-13719

192

Грант Моррисон в интервью для журнала «Роллинг стоун»: http://www.rollingstone.com/music/news/grant-morrison-on-the-death-of-comics-20110822

193

Данные по сборам взяты с ресурса: http://www.the-numbers.com/market/creative-type/Super-Hero

194

Дуэйн «Скала» Джонсон на вручении кинопремии «Эм-Ти-Ви» в 2016 году: http://comicbook.com/wwe/2016/04/11/the-rock-calls-out-chris-hemsworth-on-mtv-movie-awards/

195

Дуэйн «Скала» Джонсон в «Твиттере»: https://twitter.com/TheRock/status/719321185499160577

196

Из журнала «Комикс син». Comics Scene Vol. 3, #13, 1988.

197

Стэн Ли в интервью для «Блумберг телевижн». Bloomberg Television, April 3, 2014, https://www.bloomberg.com/news/videos/b/8804626d-3a5d-45e2-9fb7-2f093958e91d

198

Дженетт Кан в интервью для «Бэк ишью». Back Issue #57, July 2012.

199

Данные о 225 тысячах долларов приведены в статье «Паутину прав на Человека-паука наконец распутают» в газете «Вэрайети». Variety, August 19, 1998.

200

Из выступления Стэна Ли на торговой конференции «Кэпитал сити дистрибьюшн», которое приводится в журнале «Эмэйзин хироуз». Amazing Heroes #167, June 1989.

201

Цитата Дэна Маркса в статье «Спайди ловко плетет паутину новых книг» в газете «Вэрайети». Variety, May 5, 2002.

202

Дженетт Кан в интервью для «Бэк ишью». Back Issue #57, July 2012.

203

Цитата Кевина Тсюджихары, которая приводится в статье «Супергеройская кампания Уорнер браззерс» в «Уолл-стрит джорнал». The Wall Street Journal, April 27, 2014

204

Цитаты из обзоров на «Женщину-кошку», собранные в статье «Мяуч!» в журнале «Тайм». Time, July 28, 2004.

205

Джефф Робинов цитирует Кристофера Нолана в газете «Гардиан»: https://www.theguardian.com/film/2013/sep/23/christopher-nolan-batman-begins-christian-bale

206

Цитата Кристофера Нолана, которая приводится в книге Лоренса Мэслона и Майкла Кантора «Супергерои: Плащи, колпаки и создание новой культуры». Laurence Maslon and Michael Kantor, Superheroes: Capes, Cowls, and the Creation of Comic Book Culture (New York: Образцы короны, 2013).

207

Доходы «Marvel» от мультсериала «Мстители, общий сбор!» по материалам сайта: Slate, http://www.slate.com/articles/business/the_pivot/2012/09/marvel_comics_and_the_movies_the_business_story_behind_the_avengers_.html

208

Цитата члена совета директоров «Marvel» в статье «Таинственный основатель раскрывает секреты создания „Марвел студиос“: История „переписана“»: Http://www.hollywoodreporter.com/features/marvel-studios-origin-secrets-revealed-889795

209

Цитата Роберта Дауни-младшего из интернет-издания «Хаффингтон пост»: http://www.huffingtonpost.com/2008/08/17/robert-downey-jr-on-the-d_n_119414.html

210

Цитата Дианы Нельсон в статье «Супергеройская кампания Уорнер бразерс» в «Уолл-стрит джорнал». The Wall Street Journal, April 27, 2014.

211

Цитата Барри Майера в статье «Новый президент перестраивает „DC“ в „Нью-Йорк таймс“». The New York Times, September 9, 2009.

212

Диана Нельсон в интервью для «Ай-Джи-Эн»: http://www.ign.com/articles/2010/09/21/dc-were-not-marvel

213

Из письма, опубликованного на портале «Реддит»: https://www.reddit.com/r/comicbooks/comments/1unxy2/my_brother_had_to_send_a_letter_to_a_company_for/

214

Кевин Файги для «Эмпайр», цитата приведена на сайте http://www.latino-review.com/news/kevin-feige-keeps-his-pimp-hand-strong-against-batman-vs-superman#XAD1Jos7Dd05W1FG.99

215

Цитата Дэна Феллмана в «Энтертейнмент викли»: http://ew.com/article/2014/08/07/superman-versus-captain-america-the-superhero-showdown/?hootPostID=6381940b4456a21ce99819d9cad96d61

216

Цитата Зака Снайдера в «Дейли бист»: http://www.thedailybeast.com/articles/2015/09/10/zack-snyder-sorry-marvel-batman-v-superman-transcends-superhero-movies.html

217

Себастьян Стэн в интервью на сайте http://collider.com/captain-america-3-sebastian-stan-zack-snyder-comments/

218

Цитата Кевина Тсюджихары в журнале «Холливуд репортер»: http://www.hollywoodreporter.com/news/warner-bros-chilly-summer-puts-816176

219

Цитата с сайта: http://www.vox.com/2016/3/23/11291550/batman-v-superman-dawn-of-justice-review

220

Из статьи «Бэтмен против Супермена… и против веселья?» в «Нью-Йорк таймс». The New York Times, March 23, 2016.

221

Джо Руссо в интервью для «Холливуд репортер»: http://www.hollywoodreporter.com/news/captain-america-civil-war-director-886842

222

Из «Ванити фэйр»: http://www.vanityfair.com/hollywood/2016/08/suicide-squad-review

223

Открытое письмо опубликовано на сайте http://www.pajiba.com/think_pieces/an-open-letter-to-warner-bros-ceo-kevin-tsujihara-about-layoffs-zack-snyder-and-donuts.php

224

Цитата Джеффа Джонса в статье «Новая стратегия „Уорнер бразерс“: Супергерои, выйдите на свет» в «Уолл-стрит джорнал». The Wall Street Journal, September 8, 2016.

225

Цитата Джозефа Лоэба в «Энтертейнмент викли». Entertainment Weekly #1449, January 20, 2017.

226

Том Бревоорт в интервью на сайте http://www.newsarama.com/8309-tom-brevoort-says-marvel-better-off-when-dc-is-strong.html

227

Из «Тэк таймс»: http://www.techtimes.com/articles/42145/20150325/summer-event-comics-secret-wars-convergence-exact-same-story.htm

228

Цитата Дэвида Габриэля в «Уайэд»: http://archive.wired.com/geekdad/2011/08/the-great-marvel-comics-rip-off/

229

Цитата Джо Кесады в «Глендейл ньюс-пресс»: http://articles.glendalenewspress.com/2012-03-13/the818now/tn-818-0313-marvel-vs-burbankbased-dc-comics-new-52_1_avengers-chief-creative-officer-dc-title

230

Цитата Тома Бревоорта: http://www.cbr.com/quote-of-the-day-tom-brevoort-dc-is-the-charlie-sheen-of-comics/

231

Джон Руд в своем блоге на сайте «DC»: http://www.dccomics.com/blog/2011/08/29/counting-down-to-dc-comics-the-new-52-a-note-from-john-roodhttps://www.google.com/url?q=http://www.dccomics.com/blog/2011/08/29/counting-down-to-dc-comics-the-new-52-a-note-from-john-rood&sa=d&ust=1467073876971000&usg=afqjcnfjd4c_d4p_zg5vs0l-tn7ufirpyw

232

Аксель Алонсо в интервью на сайте http://www.cbr.com/inside-marvel-now/

233

Из пресс-релиза «DC»: http://www.dccomics.com/blog/2016/02/18/dc-entertainment-reveals-first-details-of-%E2%80%9Crebirth%E2%80%9D-to-retailers-at-comics-pro-2016

234

Жюль Ривера в «Твиттере»: https://twitter.com/julesrivera/status/690717540490735616

235

Сэмюел Л. Джексон в интервью для канала «Эм-Ти-Ви»: http://comicbook.com/2015/02/14/samuel-l-jackson-says-marvel-has-figured-out-something-dc-hasnt-/

236

Кевин Харт на вручении кинопремии «Эм-Ти-Ви» в 2016 году: https://moviepilot.com/posts/3864294https://moviepilot.com/posts/3864294

237

Эрик Ларсен в «Твиттере»: https://twitter.com/ErikJLarsen/status/722319604597411840

Данные о сборах представлены на сайтах: http://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=avengers.htm and http://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=dccomics.htm